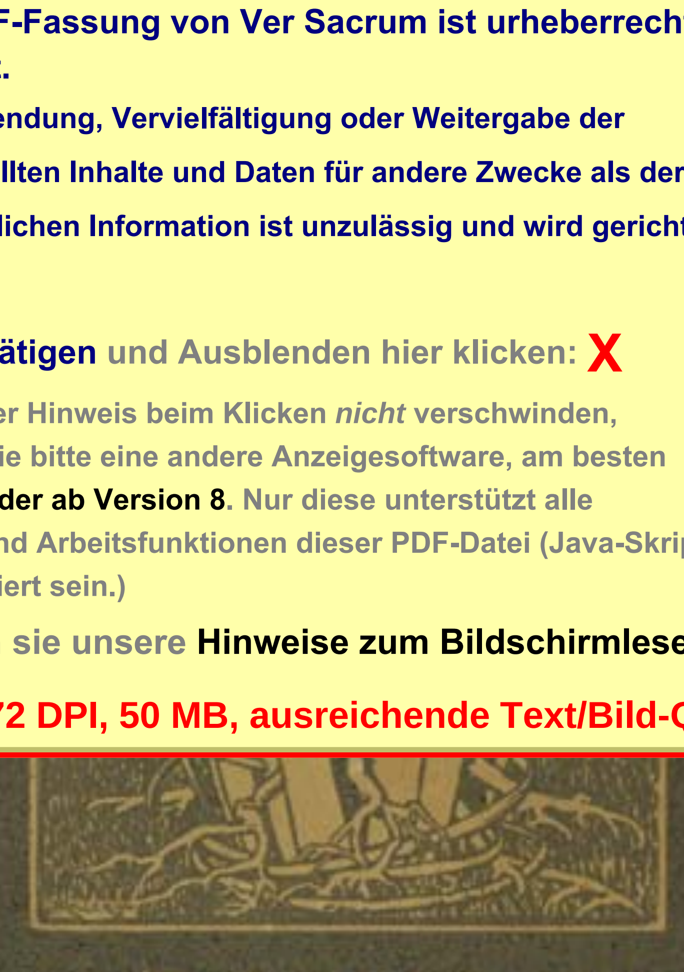
VER·SACRUM



ORGAN·DER VEREINIGUNG BILDENDER KUENSTLER OESTERREICHS·

<

Hinweise zum Bildschirmlesen

Diese digitale **Ver Sacrum** Fassung ist für das **Lesen und Bearbeiten am Bildschirm** vorbereitet. Die nachfolgend beschriebenen Hilfen funktionieren ab Adobe Reader 7 (teilweise in andere PDF- Anzeigen). Beim Start wird Ver Sacrum in Doppelseitenansicht und mit Seitenvorschau-Navigation angezeigt.
Im **oberen Seitenbereich** finden Sie auf allen Seiten unsichtbare **Buttons** zum Umschalten auf Einzelseiten bzw. in Einzelseitenansicht zum Umschalten auf Doppelseiten.
Im **unteren** Seitenbereich sind Buttons zum Umschalten auf das ***Inhaltsverzeichnis*** **im Lesezeichen-Fenster** und zurück zur Seitenvorschau.



Wenn das Hand-Werkzeug über dem Text einen Pfeil wie in der vergrößerten Abbildung enthält (nur Adobe Reader und Acrobat), wird durch Klicken in den Text dieser **vergrößert**. Erneuter Klick zeigt den nächsten Abschnitt. Am Ende des Kapitels oder z.B. dieses Hilfe-Textes springt die Anzeige zur Ausgangsansicht zurück.



Bei Verwendung des **Auswahlwerkzeuges**, um z.B. Text zum Kopieren zu markieren, ist diese Vergrößerungsfunktion nicht aktiv.

Der Text wurde mit **Texterkennung** digital lesbar, kopierbar und damit auch ***durchsuchbar*** gemacht.

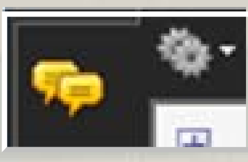
Gustav **Klimt**, Maler Wien. Axentowicz Theodor, k. k. Professor, Maler, Krakau. Bacher Rudolf, Maler
GUSTAV **KLIMT** Geboren am 14. Juli 1862 in Baumgarten bei Wien, als ältester Sohn
Gustav **Klimt** mit seinem jüngeren, bereits im Jahre 1892 verstorbenen Bruder Ernst gemeinschaftlich studiert
Klimts ist seine unverkennbare Rassenechtheit; er ist Wiener nicht nur von Geburt! Gegenwärtig
Gust. **Klimt**. Aus „Allegorien, neue Folge". "
Gustav **Klimt**. Plakat-Entwurf. «&x. — CKVL i^/TWATVVER SACRUM. E N T
Gustav **Klimt**. Aus „Allegorien", neue Folge. Verlag von Gerlach & Schenk. S Y
Gust **Klimt**. Placatskizze.

Übersichtliche **Suchergebnisse** erhalten Sie mit der **>Erweiterten Suche im Menü >Bearbeiten** (Umschalt+Strg+F), Sie ermöglicht neben einfachen Suchworten auch komplexe Abfragen (s. unteren Rand des Fensters) in *allen* Ver Sacrum Bänden.

Bei der *partiellen* Nachbearbeitung der Texterkennung wurde auf Namen geachtet. Beim Suchen ist die *uneinheitlich* verwendete **ältere Rechtschreibung** zu beachten z.B. „Pla**k**at" und „Pla**c**atskizze". Schmuckleisten wurden von der Texterkennung in Zeichenfolgen umgesetzt. Typische Texterkennungsfehler insbesondere in den Bildtiteln sind „o" statt „c", „ii" oder „ff" statt „ü", „n" statt „h".



Sie können Text und Grafiken **markieren** und **Kommentare** einfügen (siehe > Werkzeuge) sowie Dokumente, als Kommentare hinzufügen.



Im **Kommentare-Fenster** können Sie die Kommentare sortieren, beantworten, als FDF-Datei exportieren und Kommentare von Anderen importieren.

Mit der *Erweiterten Suche* können auch die Kommentare durchsucht werden.

>

I. Jahrg. Heft 1.

Einzelpreis 2 Kronen.

VER SACRUM



ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KUENSTLER ÖSTERREICHS

JANUAR ·1898·

JAEHRLICH 12 HEFTE
IM ABONNEMENT: 6 Fl. – 10 M.

Verlag Gerlach & Schenk, Wien, VI/1.

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM
ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller; Dr. Max Eugen Burckhard, Director des k. k. Hof-Burgtheaters etc.

SCHRIFTLEITUNG: WILHELM SCHÖLERMANN, IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: $2^{1}/_{2}$–5 Uhr.)

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, Akadem. Maler, III., Rennweg 33.

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGENTHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM
erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von 2—3 Ausstellungsheften, je 24—30 Seiten stark, im Formate von $28^{1}/_{2}$: 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapiere.

Jahresabonnement	Kr. 12.—	= M. 10.—
Preis des einzelnen Heftes	„ 2.—	= „ 1.67
Ausstellungshefte im Einzelverkaufe	„ 3.—	= „ 2.50

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten, die im Postbezirke von Österreich-Ungarn und des Deutschen Reiches liegen, franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration von
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51,
wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.



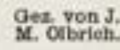


Gez. v.
Kolo Moser.



Gez. v. Jos.
Engelhart.

Wenn im alten Rom die Spannung, welche wirtschaftliche Gegensätze stets hervorrufen, einen gewissen Höhepunkt erreicht hatte, dann geschah es wiederholt, dass der eine Theil des Volkes hinauszog auf den Mons sacer, auf den Aventin oder das Janiculum, mit der Drohung, er werde dort im Angesichte der alten Mutterstadt und den ehrwürdigen Stadtvätern gerade vor der Nase ein zweites Rom gründen, falls man seine Wünsche nicht erfülle. Das nannte man Secessio


Gez. von J. M. Olbrich.




Buchschmuck für V. S. gez. v. Jos. Hoffmann

plebis. Die ehrwürdigen Stadtväter waren gescheite Leute, sie schickten dann einen biederen Vermittler zu den Secessionisten, versprachen viel und hielten wenig ≡ und die Secessio plebis war beendet.

Wenn aber eine grosse Gefahr dem Vaterlande drohte, dann weihte das gesammte Volk alles Lebende, das der nächste Frühling brachte, den Göttern als heilige Frühlingsspende ≡ VER SACRUM, und wenn die im heiligen Frühling Geborenen herangewachsen waren, dann zog die jugendliche Schar, selbst ein heiliger Frühling, hinaus aus der alten Heimatstätte in die Fremde, ein neues Gemeinwesen zu gründen aus eigener Kraft, mit eigenen Zielen.

Und weil die Künstlerschar, welche sich freiwillig losgelöst hat aus alten Beziehungen, eine neue selbständige Künstlervereinigung in Wien zu gründen, nicht darum aus dem alten Verbande geschieden ist, weil sie irgendwelche wirtschaftliche Begünstigungen anzustreben hätte, nicht zu dem Zwecke, um mit Concurrenz zu drohen, um Zugeständnisse zu erhalten oder um sich durch einen modernen Menenius Agrippa hinterdrein wieder beschwatzen zu lassen, hat sie auch nicht durch den NAMEN „Secession“ an die Ursachen, Ziele und den ≡ Ausgang der alten Secessiones plebis erinnern wollen.

Weil sie vielmehr nicht ihre persönlichen Interessen, sondern die heilige Sache der Kunst selbst für gefährdet erachtet hat und in weihevoller Begeisterung für diese jedes Opfer auf sich zu nehmen bereit war und bereit ist, und nichts will, als aus eigener Kraft ihre eigenen Ziele erreichen, darum hat sie sich unter das Zeichen des VER SACRUM gestellt. Der Geist der Jugend, der den Frühling durchweht, er hat sie zusammengeführt, der Geist der Jugend, durch welchen die Gegenwart immer zur „Moderne" wird, der die treibende Kraft ist für künstlerisches Schaffen, er soll auch diesen Blättern den Namen geben im Sinnbilde des VER SACRUM.

VER SACRUM

heiliger Weihefrühling, es ist ein gutes Wahrzeichen, unter dem der neue Künstlerverband ins Leben tritt: die Entstehung des ewigen Rom, der Stadt der Künste und der Kunst, wird ja auch zurückgeführt auf ein VER SACRUM.

MAX BURCKHARD.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Jos. Hoffmann



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.



Für V. S. gez.
v. Gust. Klimt.



Für V. S. gez. v. Ad. Böhm

WESHALB WIR EINE ZEITSCHRIFT HERAUSGEBEN?

Für V. S. gez. v. Kolo Moser.



Auf der ganzen Front tobt seit Jahren der lustige Krieg, von London bis München, von Paris bis Petersburg. Nur in Wien spürte man ≡ in stille Beschaulichkeit, in „vornehmes“ Schweigen gehüllt ≡ seines Geistes kaum einen Hauch. Der brausende Frühlingssturm, der überall erlösend die Kunst durchwehte, so dass es wie ein tiefes Aufathmen durch die Gemüther gieng, der die geistige Atmosphäre mit dem befruchtenden Regen des ersten Gewitters, mit den Blitzen der Erleuchtung und den Donnern der Verkündigung durchzitterte ≡ der allerorten Leben, Bewegung, Hoffnung, Thatendrang und Überschwang brachte ≡ nur bis nach Wien kam er nicht, nur hier blieb alles ruhig.

Und doch war es nicht die Ruhe des Grabes. Auch hier gab es ein tiefes Sehnen, ein Ahnen kommender Ereignisse. Künstler und Schriftsteller, die über das Weichbild der Stadt hinauszublicken wagten, brachten die Kunde von etwas Anderem, Neuem, Zeitgemässem, regten hier an und dort an, und so gieng es bald wie ein Flüstern durch die Reihen: Vielleicht gibt's doch noch etwas jenseits des Kahlenberges ≡ am Ende sogar eine moderne Kunst!

Was dann folgte, wie der dumpfe Druck, der auf den Gemüthern lastete, endlich zu einem entscheidenden Schritt innerhalb der Künstlerschaft führte, das zu wiederholen ist hier jetzt nicht der Ort. Wohl aber bedarf die Herausgabe dieser Zeitschrift einer Begründung. Wir wollen sie versuchen, soweit die Erklärung einer künstlerischen Unternehmung in Worten gegeben werden kann.

Die beschämende Thatsache, dass Österreich kein einziges, auf weiteste Verbreitung berechnetes, seinen besonderen Bedürfnissen angepasstes, illustriertes Kunstblatt besitzt, machte es bisher den Künstlern unmöglich, ihre Kunstbestrebungen in weitere Kreise zu tragen. Dem soll durch diese Zeitschrift abgeholfen werden. Sie will zum erstenmale Österreich dem Ausland gegenüber als selbständigen künstlerischen Factor erscheinen lassen, im Gegensatz zu der bisherigen stiefmütterlichen Behandlung, der es in dieser Hinsicht fast überall begegnete. Diese Zeitschrift soll, als Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, ein Aufruf an den Kunstsinn der Bevölkerung sein, zur Anregung, Förderung und Verbreitung künstlerischen Lebens und künstlerischer Selbständigkeit.

Wir wollen dem thatenlosen Schlendrian, dem starren Byzantinismus und allem Ungeschmack den Krieg erklären, und rechnen dabei auf die thatkräftige Unterstützung aller derer, welche die Kunst als eine hohe Culturmission auffassen und erkannt haben, dass sie eine von den grossen erzieherischen Aufgaben civilisierter Nationen ist.

Wir wollen aber keine langathmige Programmmusik machen. Auch in diesem einleitenden Aufsatz nicht. Was im Einzelnen zu behandeln ist, wird an geeigneter Stelle besprochen. Geredet und beschlossen ist schon genug. Jetzt gilt es Thaten.

Wir brauchen dabei in erster Linie die nothwendigen Kräfte der Zerstörung und Vernichtung. Auf morschem Untergrund kann man nicht bauen, neuen Wein nicht in alte Schläuche fassen. Dann aber, wenn der Boden vorbereitet, geackert und gerodet ist, brauchen wir die Macht der segenspendenden Sonne, der aufbauenden Arbeit, die Kräfte des Schaffens und des Erhaltens. Allerdings hat diese, wie jede aufbauende Thätigkeit, die Wegräumung des Hinderlichen zur Voraussetzung; aber unsinnig ist es, zu behaupten, dass die heutige Kunst destructive Tendenzen verfolge, Form und Farbe auflöse, keine Achtung vor der Vergangenheit habe und die Umwälzung alles Bestehenden predige. Die Kunst will überhaupt nicht predigen. Schaffen will sie. Jede Kunst ist ihrem innersten Wesen nach aufbauend, nicht niederreissend. Jeder echte Künstler ehrt und achtet deshalb die grossen alten Meister, liebt sie mit kindlicher Ehrfurcht, neigt sich vor ihnen in aufrichtiger Bewunderung.

Wer auf die Alten schilt, ist ein Hanswurst. Hanswürste haben von altersher jede Weltbewegung begleitet. Sie begleiten auch die heutige wie der Narr dem Zuge des Königs folgt oder vorantanzt. Wenn die Helden zum Tournier reiten, rasseln die Schildträger mit den Lanzen. Sobald aber die Ritter den Kampfplatz betreten, hört der Lärm auf und die eigentliche Arbeit beginnt. Von den Knappen und Schildträgern sieht man dann nichts mehr.

ABER JEDE ZEIT HAT IHR EIGENES EMPFINDEN. Das Kunstempfinden UNSERER ZEIT zu wecken, anzuregen und zu verbreiten ist unser Ziel, ist der Hauptgrund, weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben. Und allen, die dem gleichen Ziele entgegenstreben, wenn auch auf anderen Wegen, reichen wir freudig die Hand zum Bunde.

Wir wollen eine Kunst ohne Fremdendienerei, aber auch ohne Fremdenfurcht und ohne Fremdenhass. Die ausländische Kunst soll uns anregen, uns auf uns selbst zu besinnen; wir wollen sie anerkennen, bewundern, wenn sie es wert ist; nur nachmachen wollen wir sie nicht. Wir wollen ausländische Kunst nach Wien ziehen, nicht um Künstler, Gelehrte und Sammler allein, um die grosse Masse kunstempfänglicher Menschen zu bilden, damit der schlummernde Trieb geweckt werde, der in jede Menschenbrust gelegt ist, nach Schönheit und Freiheit des Denkens und Fühlens.

Und da wenden wir uns an euch alle, ohne Unterschied des Standes und des Vermögens. Wir kennen keine Unterscheidung zwischen „hoher Kunst" und „Kleinkunst", zwischen Kunst für die Reichen und Kunst für die Armen. Kunst ist Allgemeingut.

Denn brechen wollen wir endlich mit der alten Gepflogenheit österreichischer Künstler, über das mangelnde Kunstinteresse des Publicums zu klagen, ohne einen Versuch zum Wandel zu machen. Mit feurigen Zungen vielmehr euch immer und immer sagen, dass die Kunst mehr ist, als ein äusserer, pikanter Reiz, mehr als ein blosses entbehrliches Parfum eures Daseins, dass sie vielmehr die nothwendige Lebensäusserung eines intelligenten Volkes ist, so selbstverständlich und unentbehrlich, wie Sprache und Sitte. Bitten wollen wir euch um die Brosamen der Zeit, die vom Tische eures oft so prunkvollen und doch armen Lebens abfallen; und wenn ihr uns nur einmal diese Brosamen eurer Zeit schenkt, wenn ihr uns nur den kleinen Finger reicht, dann wollen wir diese kurzen Minuten mit einer Wonne und Herrlichkeit erfüllen, dass euch die ganze trostlose Öde eures bisherigen Lebens vor Augen trete, dann wollen wir bald eure ganze Hand, euer Herz, euch selbst haben!

Und so einer unter euch sage: „Aber wozu brauche ich denn Künstler? Ich mag keine Bilder", dann wollen wir ihm antworten: „Wenn du keine Bilder magst, so wollen wir dir deine Wände mit herrlichen Tapeten schmücken; du

liebst es vielleicht, deinen Wein aus einem kunstreich geformten Glase zu trinken: komm zu uns, wir weisen dir die Form des Gefässes, die des edlen Trankes würdig. Oder willst du ein köstliches Geschmeide, ein seltsam Gewebe, um dein Weib oder deine Geliebte damit zu schmücken? So sprich, so versuch' es nur einmal, und wir wollen dir dann beweisen, dass du eine neue Welt kennen lernst, dass du ein Mitdenker und ein Mitbesitzer von Dingen bist, deren Schönheit du nicht ahnst, deren Süsse du noch nie gekostet hast!"

Nicht im Nebeldunst unklarer Schwärmer liegt der Wirkungskreis des Künstlers, sondern mitten im Leben muss er stehen, mit allem Hohen, allem Herrlichen und mit allem Grässlichen, das es birgt, vertraut sein, tief untertauchend in den brausenden Wirbel. Lehren wollen wir euch, mit uns vereint fest zu werden, wie ein Thurm von Erz, als Erkennende, Wissende, Verstehende, als Adepten, als Herrscher über die Geister! Das sei unsere Mission.

In der Hand eines Jeden von euch liegt es, in seinem Kreise zu wirken und Freunde zu werben, nicht für den persönlichen Vortheil des Einzelnen, sondern für das grosse, herrliche Ziel, das wir nicht allein, das Tausende ausser uns ersehnen. Es gibt unter euch so viele, welche mehr, als sie selbst wissen, im Grunde für uns sind. Euch alle, die ihr in der reichen Kampfnoth dieses Lebens zu dem unzählbaren Heer der Mühseligen und Beladenen gehört ≡ unter den Reichen und Beneideten dieser Welt ebenso viele wie unter den Armen ≡ euch alle dürstet's ja nach einem Labetrunke aus dem Jungbrunnen der ewigen Schönheit und Wahrheit. Ihr alle seid unsere natürlichen Bundesgenossen in dem grossen Kampf, den wir wagen. An uns soll es sein, euch voranzuschreiten. Auf unsere Fahnentreue mögt ihr bauen, haben wir uns doch mit unserer ganzen Kraft und Zukunft, mit allem, was wir sind, geweiht zum „HEILIGEN FRÜHLING".



Gezeichnet v. J. V. Krämer

Buchschmuck für V. S. gez. v. J. Hoffmann.

VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

SECESSION.

Immer wird mir eine Scene unvergesslich bleiben. Es ist jetzt fünf Jahre her, ich hatte damals in der „Deutschen Zeitung" über das Elend unserer Kunst geklagt; an leiser Zustimmung fehlte es mir nicht, die sich freilich noch nicht unter die Leute traute. Da läutet es eines Tages bei mir, ich gehe öffnen und sehe vor der Thüre einen ungeduldigen Officier, den ich nicht kenne. Der Hauptmann, eine vehemente Natur von einer strengen und fast drohenden Art, mit unwirschen Geberden, tritt ein, bestürmt mich gleich mit heftigen Reden und nun erfahre ich erst, dass er Theodor v. Hörmann ist, unser tapferer Hörmann, der uns seitdem entrissen worden ist. Er setzt sich zu mir und während er zornig, ungestüm mit den grossen Händen fuchtelnd und seine trübe Stimme heiser schreiend, die Genossenschaft schmäht, kann ich ihn betrachten: es ist etwas Wildes, Raufendes in seiner Weise, das doch mit seinen guten und herzlichen Augen nicht stimmt, und seine finstere, verfurchte Miene hat eine unbeschreibliche Müdigkeit und Trauer. Er steht auf und geht im Zimmer auf und ab, immer heftiger, erzählend, was er zu leiden hat, wie sie ihn hassen, die im Künstlerhaus, und dass ihnen nichts zu schlecht und zu gemein ist, um ihn zu kränken und zu bedrängen. Es thut mir wehe, den Schmerz des starken Mannes anzusehen. Ich frage endlich: „Aber was haben Sie den Leuten denn eigentlich gethan, dass sie Sie so hassen?"



Da lacht er höhnisch und grell auf: „Gethan? Ich denen? Haha! Ich möchte halt ein Künstler sein ≡ ja, ich bin so frech! Und das verzeihen Einem die nie! Da lassen sie

Buchschmuck für V. S. gez. v. Alfr. Roller.



Polnischer Pegasus. Entwurf v. J. Malczewski.

alle Hunde auf Einen los!" Dies werde ich nie vergessen. Ich höre noch seine tragische Stimme, ich sehe ihn in seinem grossen Zorne noch vor mir. Er stand da wie ein verfluchender Prophet. Damals fühlte ich den Tod schon hinter ihm; er hatte zu viel Hass auf sich geladen, da musste er niedersinken. An der Niedertracht seiner Feinde ist er gestorben.

Damals habe ich begreifen gelernt, was die Pflicht unserer jungen Maler in Wien ist, und dass ihre „Secession" eine ganz andere sein muss, als die Münchener oder Pariser.

In München und Paris ist es der Sinn der Secessionen gewesen, neben die „alte" Kunst eine „neue" Kunst zu stellen. Das Ganze war also ein Streit in der Kunst um die bessere Form. Einigen Jünglingen genügte die Tradition nicht mehr, sie wollten es einmal anders versuchen: auf ihre Art; mit ihren Augen wollten sie die Welt ansehen dürfen und davon nach ihrem Gefühle erzählen. Den Alten gefiel das nicht, sie liessen keine neue Technik zu, sie wurden böse. Aber es blieb doch immer ein Streit in der Kunst. Beide Gegner wollten ja zuletzt doch dasselbe: der Schönheit dienen; nur über die Mittel konnten sie sich nicht verständigen. Beide riefen nach der Kunst, nur jeder mit anderen Worten, jeder in seiner Sprache. Künstler standen gegen Künstler; es war ein Streit der Schulen, der Doctrinen, der Temperamente, oder wie man es nennen will. Das ist doch bei uns nicht so.

Nein, bei uns ist es anders. Bei uns wird nicht für und gegen die Tradition gestritten, wir haben ja gar keine. Es wird nicht zwischen der alten Kunst, die es ja bei uns gar nicht gibt, und einer neuen gestritten. Es wird nicht um irgend eine Entwickelung oder

Für V. S. gez. v. Ad. Böhm.



Entwurf v. A. Strasser



Buchschmuck für V. S. gez. v. J. M. Olbrich.

Veränderung in der Kunst, sondern um die Kunst selbst gestritten, um das Recht, künstlerisch zu schaffen. Das ist es. Unsere Secession ist kein Streit neuer Künstler gegen die alten, sondern sie ist die Erhebung der Künstler gegen die Hausierer, die sich für Künstler ausgeben und ein geschäftliches Interesse haben, keine Kunst aufkommen zu lassen. Die „Vereinigung“ wirft der „Genossenschaft“ nicht vor: Du bist für das „Alte“, und sie fordert sie nicht auf: Werde „modern“! Nein, sie sagt ihr bloss: Ihr seid Fabrikanten, wir wollen Maler sein! Das ist der Streit: Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession. Sollen die Wiener Maler verurtheilt sein, kleine Industrielle zu bleiben, oder dürfen sie es versuchen, Künstler zu werden? Wer der alten Wiener Meinung ist, dass Bilder Waren sind, wie Hosen oder Strümpfe, die man nach der Bestellung der Käufer anzufertigen hat, der bleibe bei der „Genossenschaft“. Wer malend oder zeichnend das Geheimnis seiner Seele in Gestalten offenbaren will, der ist schon bei der „Vereinigung“. Nicht um eine Ästhetik, sondern zwischen zwei Gesinnungen wird hier gestritten: ob bei uns die geschäftliche Gesinnung herrschen soll, oder ob es endlich erlaubt wird, nach einer künstlerischen Gesinnung zu leben. Dieses Recht will die „Vereinigung“ für die Maler erstreiten: das Recht, Künstler sein zu dürfen.

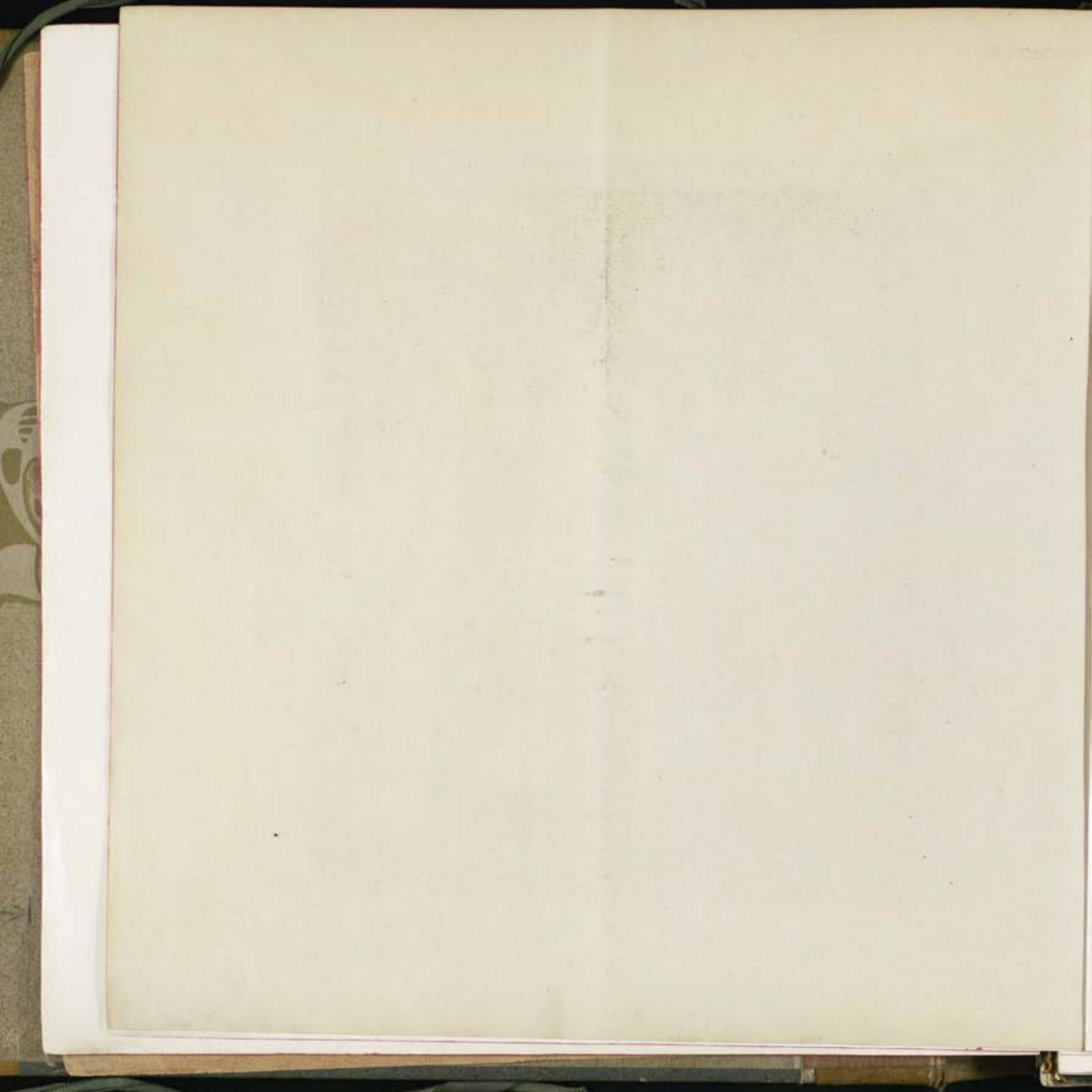
Unsere Secession ist also ein agitatorischer Verein. So muss sie sich die Agitatoren zum Vorbilde nehmen, die bei uns etwas durchgesetzt haben. Betrachtet sie diese, so wird sie finden, dass man von ihnen drei Maximen lernen kann. Die erste ist: Wer in Wien agitatorisch etwas erreichen will, darf sich nicht fürchten, lächerlich zu werden.



Gez. v. Rud. Bacher.



Ein decorativer Fleck in „Roth und Grün“ lith. von Kolo Moser



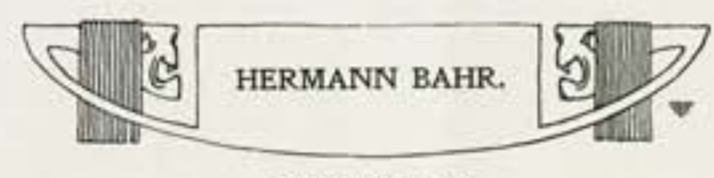


Für V. S. gez. v. Ad. Böhm.

≡ AUS MEINEM REICH. ≡

Alle Personen, die bei uns am Ende triumphiert haben, und alle Sachen, die bei uns zur Macht gekommen sind, sind zuerst jahrelang lächerlich gewesen. Anders scheint es in Wien nicht zu gehen. Die zweite Maxime ist: Man muss verstehen, sich verhasst zu machen. Der Wiener hat nur vor Leuten Respect, die ihm eigentlich zuwider sind. Nur durch den Hass kommt man bei uns zur Gewalt. Die dritte ist: Man darf sich nicht beschwichtigen lassen. Der Wiener hat die Gewohnheit, wenn man etwas von ihm fordert, Einem die Hälfte anzubieten. Gibt man sich mit ihr zufrieden, so nimmt er sie Einem nach einiger Zeit wieder weg. Ist man aber trotzig und lässt nicht nach, so wird es ihm ungemüthlich und er gesteht dann mehr zu, als man verlangt hat. Alles oder nichts, muss die Parole sein.

Die Wiener Maler werden zu zeigen haben, ob sie es verstehen, Agitatoren zu sein: Das ist der Sinn unserer Secession. Sind sie es, dann kann es ihnen nicht fehlen. Dann wird eine schöne Zeit kommen, eine Zeit der Ruhe und der reinen Kunst, die keine Agitatoren mehr braucht: Dies ist das grosse Ziel.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Jos. Hoffmann.

RUDOLF ALT.



Unser Ehrenpräsident bei der Arbeit. Gez. v. Rudolf Bacher.

Es war einer dieser grauen Spätherbstabende, als ich die Alserstrasse hinanschritt, der Skodagasse zu. Ich fühle mich immer um eine ganze Strecke jünger, wenn ich diese Gasse betrete. Ich bin wieder Student und lauere aus meinem Hoffensterchen in den Billardsaal meines berühmten Professors Skoda hinüber, und freue mich heimtückisch, wenn einer der gestrengen Spitalkönige sich so recht in die Kegel verläuft. Damals war es, dass Skoda den Herrn Nachbar holen liess, damit er ihm seinen Billardsaal abmale, hübsch sauber in Aquarell, als sogenanntes „Interieur". Der Herr Nachbar aber hiess Rudolf Alt und war schon damals ein riesengrosser Maler, obgleich die Wiener es gar nicht ahnten. Und er wohnte schon damals seit Jahrzehnten in demselben Hause Nr. 18, wo die Skodagasse das hübsche Knie nach links macht; nur dass die Gasse damals noch Reitergasse hiess, von wegen der benachbarten Cavallerie. Aber er hatte sie auch schon bewohnt, als man sie noch Kaserngasse nannte, denn sie hat bereits dreimal ihren

Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.



Namen gewechselt seit 1841, da Meister Rudolf jenes Haus bezog und sich darin an jenen einfachen, schwarz gestrichenen Holztisch setzte, an dem er sich seither unsterblich gearbeitet. Sechsundfünfzig Jahre in einem Haus, an einem Tisch, und dabei jung, wie nur ein solcher Altwiener jung sein kann, noch mit 85 Jahren ... So, da bin ich in der Skodagasse. Unwillkürlich trete ich mit einer gewissen Schonung auf die Pflastersteine. Es ist sein Lieblingspflaster, auf das er oft niederblickt, und vor ein paar Jahren hat er es ja sogar gemalt, aus der hohen Vogelschau seines zweiten Stockes, wie es schief bergabstreicht der Alserstrasse zu, Stein an Stein in unregelmässigen Reihen, die sich bald drängen, bald lockern, bald ineinander fliessen, wie Strähne eines Zopfes. Unglaublich, was für eine Bewegung in so einem starren Strassenpflaster ist. „Mir war's nur," sagt der alte Herr, „ob ich's auch recht herausbring', dass die Gassen abwärts geht." Ja, sie geht abwärts, zum Radschuheinlegen abwärts. Dafür ist man ja Rudolf Alt, der grosse Perspectiviker wider Willen. Und mit eins fallen mir eine Menge perspectivische Sachen von ihm ein, wie die Treppenhalle des Belvederes und die Hofarcaden des Palais Porcia in Spital an der Drau, und jene Salzburger Kirche mit der einzelnen Säule in der Mitte ihrer gothischen Halle, und das alte Rathhaus in der Wipplingerstrasse, deren Enge die ganze Façade in ein förmliches System von lauter kühnen Diagonallinien verwandelt, und so fort in die Hunderte. Und ich dachte mir, wie schön es doch sei, ein Ding, wie die Perspective, das Unzählige zeitlebens mit allen Linealen und Winkelmaassen nicht zusammenbringen, so von selbst im Handgelenk zu haben, wie angeboren ... Und dann fiel mir plötzlich ein, ob nicht am Ende Freitag wäre und ich ihn gar nicht daheim träfe. Denn am Freitag, da ist's für ihn Sonntag, da geht er in die Kochgasse, in den Anzengruber-Club beim goldenen Löwen, wo er Obmann ist und nicht fehlen kann, selbst bei Glatteis. Eine gemüthliche Gemeinschaft das, wo verschiedene gute Launen aufeinander treffen, und die des alten Herrn ist nicht die schlechteste. „Geh', Alt, mach' einen Witz!" so geht ja im achten Bezirk eine ständige Redensart seit Olims Zeiten, und Meister Rudolf ist noch nie einen Witz schuldig geblieben.

So, ... ist es auch Nr. 18? Richtig. Gegenüber der Mauer, die den grossen Werkplatz abschliesst, den mit der feurigen Schmiedeesse und dem vielen eisernen Gerümpel, das so schön gelb und braun verrostet ist, dass der Künstler vor zwei Jahren gar nicht umhin konnte, es vom Fenster aus zu malen. Das war jenes unglaubliche Bildchen voll krausen Einzelzeugs, aber auch herrlich an malerischem Ton, das ihm die „Jungen" an der Wand der Kunstausstellung mit einem Lorbeerkranz bekränzten, vor eitel staunender Begeisterung. Der Kranz hängt immer noch in seiner Arbeitsstube; so einen hat noch keine Primadonna gekriegt.

Und da sitzt er nun in dieser Stube, die wirklich nur eine Stube ist, wie von anno dazumal her. Er erhebt sich aus seinem alten, grünsammtenen Lehnstuhl, ganz stramm und stattlich in seinem braunen Röcklein, und reicht mir die Hand, die gewisse, mit jenem Handgelenk. Ihr Druck vibriert ... oder zittert sie, wie beim Schreiben, wenn er jene merkwürdigen Krähenfüsse zu Papier gibt, die heute seine wacklige Kalligraphie bilden? In der nächsten Minute wird er den Pinsel ergreifen und ein Stück altes Salzburg auf den grossen Whatman-Bogen hinstenographieren, fest und sicher wie ein Jüngling, Reihen von Dächern, Reihen von Fenstern, Reihen von Scheiben, und einen Wirrwarr von Fels und Strauch darüber, und ein Getümmel von Menschen und Fuhrwerk dazwischen, ... und da wird jeder Strich sitzen und jeder Klecks sein Gesicht haben. Da liegt just so ein grosses Salzburg auf dem Reissbrett, vom letzten Sommer her; wie er's vom „Hotel Schiff" aus aufgenommen, sammt der Brücke voll Menschen. Bei Gott, seine Staffage ist jetzt besser als in jungen Jahren. Ein meterbreites Blatt, voll Sachen und wieder Sachen; selbstverständlich gestückelt, denn er ist ein grosser „Stückler" vor dem Herrn, weil er gar so ein Vielseher ist und das Papier ihm alleweil zu klein und zu eng wird für die „Fülle der Gesichte", die ihm aus der Natur zuströmen. Nicht einmal aufgespannt ist das Blatt; er schreibt so daran weiter, als notiere er Reiseerinnerungen auf gewöhnlichem Schreibpapier, bis alle Lücken gefüllt sind und der Text steht. Mehrere solche Blätter liegen so übereinander, „auf'm G'sicht", wie sie fertig geworden sind oder noch fertiger werden. Das Glas Malwasser, das daneben steht, sieht schon aus wie Limonade. Und neben dem Glas steht ein sogenannter Zündstein; ich habe mein Lebtag keinen so grossen gesehen, aber er kann nicht ohne den sein, denn er zündet sich in einemfort seine Virginia an, bloss damit sie wieder ausgehen kann. Wie der kleine Feuerschein des Zündhölzchens über sein gesundes Antlitz flackert, leuchtet das Weiss des Haupt-



Stephansplatz
gez. v. Rud. Alt.

haars und Vollbarts wie Schnee auf einem uralten Gipfel ums Frühroth. Sein Kopf ist ohnehin das Hellste im ganzen Zimmer; es ist augenscheinlich nicht finster darin. Lächelnd deutet er auf ein altväterisches Bildchen an der Wand: eine Mutter mit ihrem Kindchen auf dem Arm. Ganz silberblond gelockt ist der Junge und hat ganz hellblaue Augen, und mit dem einen blossen Ärmchen greift er begehrlich in die Luft; vermuthlich will er die Sonne vom Himmel haben. „Sie werden mich nicht erkennen, ich hab' mich seitdem sehr verändert“, sagt der alte Herr. Das ist nämlich seine Mutter, mit ihm selber, vor 84 Jahren gemalt. Aber das Blau in den Augen des Urgreises ist noch jetzt das nämliche. Und wenn er so über den Rand der Brillengläser weg hin in die Ferne schaut, sieht er heute noch besser als damals. Jetzt gehört die Ferne ihm; man weiss ja, wie er über das breite Gasteiner Thal hinweg die jenseitige Wand gemalt hat, Zug für Zug, dass man jedes Blatt an seinem Zweige zu vermerken meint und jedes Bröckel Gestein mit seinem privaten Leben von Licht und Schatten. Er ist einer jener begnadeten Landschafter, die das „Gewurl“ der lebendigen Natur spüren und spüren lassen, selbst wo sie im grossen herumzufahren scheinen. Man denkt an etwas, wie an einen Adolf Menzel der Landschaft.

Etwas Landschaft hat er sich übrigens auch in seine Malstube mitgenommen. In dem grossen Fenster links neben seinem Arbeitstisch stehen bunte Blumen. Über sein Reissbrett beugen sich die handbreiten gefingerten Blätter eines wohlbeleibten Kübelgewächses. „Ein Philodendron“, sage ich, sehr botanisch, und er erwidert sofort, als läge Kalau dicht bei Wien: „Ja, 's is nit vüll an den dran“. Wenn er von der Arbeit aufblickt, schaut er in ein grosses Vogelhaus, das einst Herbeck gehört hat. Ein halb Dutzend Singvögel hausen darin unter immergrünen Tannenzweigen. Und horch! Kuckucksruf rechts und Kuckucksruf links, wie im grünen Wald. Der alte Herr hat nicht weniger als drei Kuckucksuhren in seiner Stube; die eine ist leider schon stumm vor Alter. Alles ist alt da. Den schweren dunklen Schrank hat er anno 1848 in Hallstatt als Alterthum gekauft. Ein Porträt seines Vaters ist auch nicht von heuer; sein Bruder hat es gemalt. Die Veduten von seiner Hand sind gleichfalls aus früheren Epochen. Der Titusbogen zum Beispiel, vom Jahre 1835, als das Forum Romanum noch nicht aus- und abgegraben war, wie heute. „Da war's noch schön, alle die Schutthügel mit grünem Gras und weidende Büffel drauf.“ Und hier das Rathhaus, das Brüsseler nämlich, das auch „so einen“ Thurm hat, nur dass man unter dem Thurm durch das Hauptthor vierspännig durchfahren kann. In einer hausgrossen Mappe liegen ganze Stösse von Blättern aus verschiedener Zeit; ganz merkwürdig manche. Eine Sonnenfinsternis vom 8. Juli 1842, bei der Türkenschanze aufgenommen, in Öl; gelt, das ist alter Alt? Nun, da ist noch älterer. Felsen mit Pflanzenwuchs in der Sonne, von Capri, aus dem Jahre 1835. Und ein Waldinneres von spriessender Üppigkeit, ein Märchenwald ohne Märchen; Schwind, aber nicht stilisiert. Einige Colosseen von jener ersten Romfahrt; jeder Fensterbogen daran rahmt ein anderes und immer anderes Bild ein. Ein Salzburg von lauter seither demolierten Sachen. Ein Orvieto, mit einer ganz grossartigen Berglehne dahinter. Ein grosses Siena, mit weitem Blick hinaus über Terrains und wieder Terrains, auf denen erst breite Schatten liegen und dann hinten die helle toskanische Sonne. Und ein Venedig, noch mit österreichischen Uniformen: 1864. Und so fort . . .

Ich frage ihn, wie viele Stephanskirchen er in seinem Leben gemacht habe. Ja, wer davon eine Ahnung hätte! Er hat überhaupt immer unnumeriert gemalt. So manches, was er nach Jahren wiedersieht, erkennt er kaum mehr. Stephanskirchen? Er weiss nur, dass er die erste anno 1831 malte; eines seiner ersten Ölbilder. Sie hängt in der kaiserlichen Sammlung. Und dann weiss er, dass er sie immer wieder nach der Natur gemalt hat; „das gibt Animo, da gibt's Stimmungen“. In dem grossen Leinwandhause, dem Thurm gegenüber, im ersten Stock, vom Fenster aus, da war's ihm diese Jahre her am bequemsten; „dort arbeiten die Mädel“, das gibt beim Malen ein Gezwitscher, wie im grossen Vogelhaus daheim, bei seinem Maltisch. Es ist hübscher, als am Fenster eines Kaffeehauses oder Wirtshauses. „Schad', dass man das Lazansky-Haus demoliert hat; das hat sich halt noch gruppiert.“ Ich frage ihn, an welchem Punkt des Blattes er zu arbeiten beginnt. „Na, wo's mich reizt“, sagt er. Je mehr Detail, desto besser; er macht das spielend; „aber nicht Tarok spielend“, fügt er hinzu. Das hab' ich mir ohnehin gedacht.... Solche Interieurs, wie das bei Skoda, hat er über dreihundert gemacht; die brachten ihn eigentlich auf's Aquarellmalen. O, es war manches interessante darunter. Er erinnert sich noch, wie er anno Staatsstreich das des alten Staatskanzlers Metternich malte, mit ihm und seiner ganzen Familie; der Fürst sass mit der Zeitung und las gerade die Pariser Nachrichten und schalt nicht wenig auf die „Schlechtigkeit“ dieses Louis Napoleon ... So steigen alte und ältere Zeiten in der Erinnerung auf, bis in die grüne Jugend zurück. Ich frage ihn nach jenen gewissen miniaturfeinen Bleistift-Veduten aus Wien. „Ja, das war der Kunsthändler Heinrich Friedrich Müller am Graben; sechs Gulden hat er mir per Stück gezahlt.“ Ich frage ihn nach den Guckkastenbildern für den Kaiser Ferdinand. Ja, da kommen allerlei Altwiener Sachen heraus. Eigentlich war es der alte Van der Nüll, der Kaufmann bei den „Drei Laufern“, Vater des späteren Architekten, der sich einen solchen Guckkasten machen liess. Das heisst, eigentlich war es gar kein Guckkasten, sondern man stellte einen Spiegel vor das Bild, einen Hohlspiegel, und sah das Bild in diesem an; insofern war allerdings etwas Gucken dabei. Und der Maler Gurk malte dem Van der Nüll die

Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.



Ansichten dazu. Der Kronprinz Ferdinand kaufte dann den Van der Nüll'schen Guckkasten, aber ohne Spiegel, denn den hatte der Apotheker Moser von der Josefstadt erstanden; der Kronprinz liess sich von Plössl, dem berühmten Optiker, einen neuen machen. Und dann liess er sich immer neue Ansichten dazu malen, vom Vater Alt, und dem half der Sohn dabei. Grosse Blätter waren's, monatlich vier abzuliefern, per zwanzig Gulden; später waren es monatlich nur zwei, aber zu dreissig Gulden. Vor drei oder vier Jahren sah Meister Rudolf ganze Portefeuilles voll solcher Blätter in der Burg, auch die seinigen darunter, und war ganz erstaunt, dass er das gemacht haben sollte.

Wenn man so mit ihm zurückwandern könnte durch die Jahrzehnte! Gewandert ist er immer und mehr als seine Bilder. Er schickt ungern Dinge ins Ausland: „Ich kann's nicht verpacken, und 's ist ja eh umsonst." Einmal, in Paris, da haben sie ihm „so a Schrift" gegeben; ein Ehrendiplom, meint er. Er selber war nie in Paris; der Weg dahin zieht sich und es hat ihm immer „an Mitteln gefehlt". Aber nach Italien gieng er, so oft es jene fehlenden Mittel erlauben wollten; in Venedig war er zum erstenmale 1833,... vor einer ganzen Weltgeschichte. Dass Rudolf Alt nicht längst die internationale Grösse ist, die er einst ohne Zweifel werden wird, ist eine der seltsamsten Thatsachen des modernen Kunstlebens. In den drei dicken Bänden Muthers kommt nicht einmal sein Name vor, was freilich bloss beweist, dass dieser Kunsthistoriker kein internationaler Mensch ist. Das ist Rudolf Alt, der ehrwürdige Patriarch der Wiener Kunst, und dass sich jetzt die Jugend zu seinen Füssen schart, ist ein Beweis, dass diese Jugend gesund ist. An dem Kerngesunden will sie emporblicken. Wo Rudolf Alt steht, ist fester Grund.

Als ich ihm sagte, dass ich in der ersten Nummer von „Ver Sacrum" über ihn schreiben würde, rief er heiter: „Ja, Sie fangen halt mit dem A an!" Es ist aber nicht deshalb geschehen, sondern weil in der Malerei wirklich alles mit diesem A anfängt.

L. HEVESI.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Jos. Hoffmann.



Gez. v. Ad. Hölzel.

EINE ANREGUNG FÜR WIEN.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Jos. Hoffmann.

Ein Zufall, herbeigeführt durch die Demolierung der Elisabethbrücke, brachte es mit sich, dass in einem der Rathhaushöfe die Standbilder, welche jene Brücke zierten, vorderhand deponiert wurden. Diese ganz unbeabsichtigte Aufstellung hat aber in die sonst so starren, farbenfeindlichen und unbeweglichen Baumassen dieses Hofes in so überraschender Weise Leben und Bewegung gebracht, dass der Stadtrath erfreulicherweise beschloss, aus dem Provisorium ein Definitivum zu machen und die Standbilder dauernd im Arcadenhofe aufzustellen. Wir möchten vorschlagen, hierbei nicht stehen zu bleiben, sondern die in den städtischen Lagerhäusern angesammelten, der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Bildwerke, Modelle, Wappen und Cartouchen aus alten Zeiten in geeigneter, vor allem aber in künstlerischer Weise aufstellen zu lassen, wobei die grüne Natur nicht zu vergessen wäre, für die ja in Wien eine so berechtigte Vorliebe herrscht. Wir weisen darauf hin, dass hierdurch die „Stilreinheit" des Baues nicht etwa beeinträchtigt, sondern des Gegensatzes halber erst recht in der wohlthuendsten Weise gehoben werden würde. Der keineswegs in letzter Linie zu berücksichtigende malerische Reiz einer solchen Ausschmückung hätte ohne Zweifel auch auf die zahllos durcheilenden Wiener einen erzieherischen und bildenden Einfluss.

Ebenso wohlthätig wie Architektur durch die Nachbarschaft von natürlichem Grün beeinflusst wird, ebenso angenehm wirkt in einem Parke die Unterbrechung des Laubwerks durch etwas Architektur und Plastik. Und wie leicht ist so etwas zu erreichen! Nehmen wir ein Beispiel:

Ein Flügelpaar.



Studie von A. Hynais.

Gez. v. J. M. Olbrich



Der Verbreiterung der Herrengasse werden binnen kurzem die dort befindlichen herrlichen Barock-Paläste zum Opfer fallen müssen. Denken wir uns nun einmal auf der Stadtparkinsel eines dieser herrlichen Portale aufgestellt, umwachsen von Schlingrosen und Clematis in der duftigen Stimmung eines Spätsommerabends! Müsste das nicht wie ein aus der Märchenwelt aufgetauchtes Stück Vineta wirken?

Was geschieht aber heutzutage mit solchen künstlerisch wertvollen Bruchstücken? Sie werden entweder in vandalischer Verständnislosigkeit vernichtet, oder besten Falles in einen Neubau hineingezwängt, zu dessen Formen sie nicht passen und gar nie passen dürften, wenn die Architektur in unserer Zeit steht ≡ oder endlich im Dunkel

Für V. S. gez.
v.
Maxim. Lenz



≡ FRÜHLINGSTREIBEN. ≡





Gez. v. A. Hynais.

Für V.S. gez. v.
Gustav Klimt.

eines Museums zur ewigen Ruhe beigesetzt. Wie wenige haben aber heute Zeit, Museen zu besuchen? Wäre es da nicht empfehlenswert, die Museums-Ausstellungen überhaupt soweit als möglich „auf die Strasse" zu verlegen? Dann würde doch auch der auf seinem Geschäftsgang dahineilende Arbeitsmensch der erquickenden Wirkung der Kunstdenkmale vergangener Zeiten nicht entrathen müssen. Ohne hohe Kosten könnten wir Wiener leicht der grossartigen Ruine in Schönbrunn ähnliche Pracht-Schaustücke schaffen und wohlhabende Bürger sich auf diesem Wege Verdienste um die Gesammtheit erwerben, indem sie solche aus freien Stücken errichten liessen. V. S.



Gez. v.
Ad. Böhm.



Gez. v. Rud. Bacher.

≡ AUSSTELLUNGSWESEN. ≡



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

EINIGE AUSSTELLUNGEN DES VERFLOSSENEN JAHRES.

Im December gab Professor Stuck den Wienern Gelegenheit, ihn in einer Collectiv-Ausstellung bei Miethke kennen zu lernen. Nachdem unser Publicum mit einer noch schwerer verdaulichen Kost ≡ die Slevogt-Ausstellung in der Gartenbaugesellschaft ≡ Bekanntschaft gemacht hatte, liess es selbst einen Stuck schon mit einem unverkennbaren Seufzer der Erleichterung über sich ergehen. Der Übermensch ist ihnen allerdings noch etwas unangenehm kräftig, aber sie geben sich wenigstens redliche Mühe, ihm zu folgen. Jeder Hansnarr hat heute gelernt, des Übermenschen Räuspern und Spucken zu copieren, und spielt ihn aus, wenn er im Kreise holder Weiblichkeit den Eroberer markiert: was Wunder, wenn's die Leute gruselt, tritt ihnen einmal ein Vollmensch wie Stuck wirklich übermenschlich entgegen.

Was ist im Künstlerhaus nach der Jahres-Ausstellung in diesem Herbst gezeigt worden? Werestschagin ≡ das sagt genug. Wenn damit erreicht werden sollte, dass der künstlerische Rückgang in den Arbeiten des Malers deutlich vor Augen geführt wurde, so war allerdings der Zweck erreicht; denn Kritik wie Künstler, ja selbst unser nur zu geduldiges Publicum, haben diese neuesten Arbeiten ziemlich übereinstimmend abgelehnt und Werestschagin feierte höchstens in seinem erläuternden „Catalogue raisonné" einen mehr wie zweifelhaften Triumph als geschickter Causeur.

Und die unglückselige Weihnachts-Ausstellung? Wie durch eine Ironie des Schicksals scheinen die paar tüchtigen Arbeiten Prof. Carlos Grethes in die haarsträubende Umgebung hineingeschneit zu sein. „Elsa, mit wem verkehrst du da?" ≡ Grethes Arbeiten sind ein Beweis, wie der ernste Künstler in gesunder Entwickelung sich selbstständig zu machen bestrebt ist. Immer malerischer, immer ehrlicher im Erfassen der Farbenwerte ist sein Auge geworden, und wenn man auch noch den Schweiss des mühevollen künstlerischen Ringens erkennt, das nur rein malerische Werke ohne Koketterie und Nebenabsichten geben will, so wird doch gerade das Erkennen dieses kräftigen Wollens, dieses männlichen Entsagens, den meisten neueren Werken Grethes volle Achtung entgegenbringen.



Fries für V. S. gez. v. Josef Hoffmann.



Für V. S. gez. v. J. M. Olbrich.

Was hat das „Künstlerhaus" also für die Kunst gethan? Die Kunsthändler leisten mehr. Ein Künstler wie Rumpler, der in dem Einerlei der akademischen Lehrroutine zum Einsiedler geworden war, musste erst durch Miethke wieder „entdeckt" und dem Publicum vorgestellt werden. Alfons Mucha fand bei Artaria ein Unterkommen.

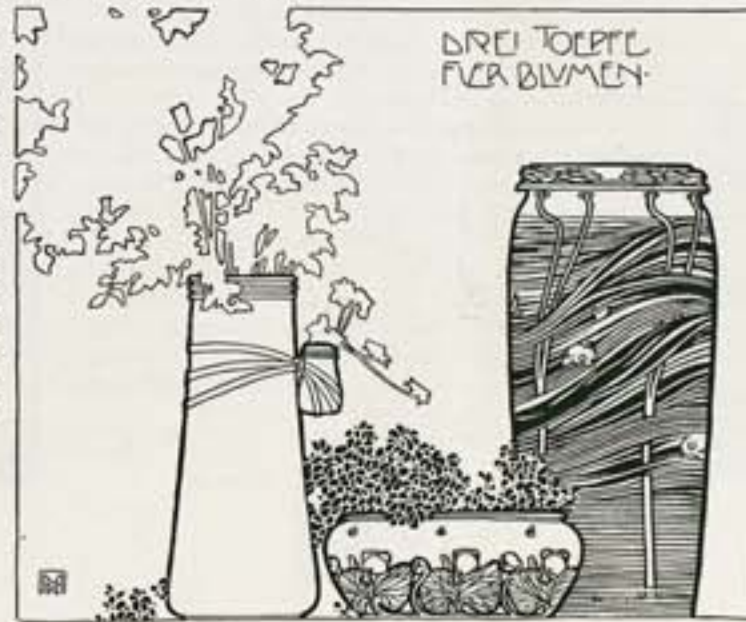
Für V. S. gez. v. Kolo Moser.

LIEBER SPÄT ALS NIE!

Mit dem thatkräftigen Eingreifen des neuen Directors des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Hofraths v. Scala, hat ein frischer Zug sich geltend gemacht, welcher der Vorläufer einer glücklichen Zukunft zu werden verspricht. Die Weihnachts-Ausstellung bot eine reiche Fülle von Anregungen und das Verdienst, diese dargebotenen Erzeugnisse eines selbständig entwickelten nationalen Stils und Geschmacks uns vor Augen zu führen, ist hoch anzuschlagen. England und Amerika sind die Vorbilder und Chippendale, Sheraton und Tiffany heissen die drei Zauberer, deren Namen hinter jedem Stuhl, Aufsatz oder „favrile" Glas „unsichtbar, sichtbar" auftauchen. Viele von diesen vornehmen Mustermöbeln sind, wie die angehängten Zettel verrathen, bereits in kaufkräftige Hände übergegangen. Die Anregungen scheinen also auf nicht ganz unempfänglichen Boden zu fallen, und das ist der Hauptzweck derselben.

Wir hoffen aber, dass Hofrath v. Scala dabei nicht stehen bleibt. Der erste Schritt ist gethan und hier ist einmal der Anfang nicht, wie gewöhnlich, der schwerste, sondern der leichtere Theil der Arbeit. Die Hauptsache kommt noch! Nicht mehr nachmachen, selbst erfinden, selbst machen, das ist die Lehre, die wir aus dieser Anregung nehmen. „Besinne dich selbst", lautet nun der Wahlspruch. Ein kleines, bescheidenes Möbel, das nicht zur Ausstellung gehört und weitab in einer Ecke steht, wäre recht geeignet, zu solchem Besinnen aufzufordern. Wir meinen den prächtig originellen Bauernstuhl aus der „Schwalm" in Hessen. „Aus dem 19ten Jahrhundert", steht darauf vermerkt. Nun, Ihr Herren, da ist ja etwas! Seht Euch nur an, wie das selbständig gemacht ist. Einen deutschen Stil aus dem 19ten Jahrhundert .... hat man uns doch gesagt, das gäbe es nicht? In allen Stilen arbeiten wir, sind in allen Jahrhunderten zu Hause ≡ nur in unserem nicht. Wir wollen uns das nicht länger sagen lassen, wir wollen es nicht länger mit ansehen, wie Handlanger der Kunst ihre kümmerlichen Flammen aus dem mühsam zusammengetragenen Aschenhäufchen vergangener Stilepochen herausblasen! Das Ragout von anderer Leute Schmaus ist ungeniessbar. Von England und Amerika wollen wir uns gerne zeigen lassen, wie man selbständig wird, wie man von innen heraus arbeitet, wie man sich einen STIL schafft. Dann aber heisst's auch bei uns: „HILF DIR SELBST!"

S.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

ZEITSCHRIFTEN.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

Drei neue Publicationen sind in Deutschland den decorativen und gewerblichen Kunstzweigen gewidmet, die wir sowohl als bemerkenswerte Äusserungen des Zeitgeistes, wie namentlich um ihres ernsten Inhaltes willen mit Freude begrüssen. Sie heissen:

„DEUTSCHE KUNST UND DECORATION“, Verlag von Alexander Koch, Darmstadt,

„DECORATIVE KUNST“, Herausgeber H. Bruckmann (München) und J. Meyer-Graefe (Paris), und

„KUNST UND HANDWERK“, Zeitschrift des Baierischen Kunstgewerbe-Vereines.

Alle drei verfolgen in sachlich anregender, von idealen Zielen getragener Weise dieselben reformatorischen Tendenzen. Wir verweisen in diesem Sinne auf die Artikel von H. E. v. Berlepsch („Endlich ein Umschwung“), Hans Schliessmann („Nationale Kunst, nothwendige Kunst“) und Hans Schmidtkunz („Die Mitte frei!“) in dem ersten Heft von „Deutsche Kunst und Decoration“, sowie auf die grundlegenden Aufsätze von Alfred Lichtwark (Hamburg) und S. Bing (Paris) in der Bruckmann'schen „Decorative Kunst“.

Von der neuen Monatschrift: „KUNST UND KUNSTHANDWERK“ des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Gewerbe (Verlag von Artaria & Co.), herausgegeben von Hofrath Arthur von Scala, lag uns bis zur Drucklegung nur das Probeheft vor, mit angefangenen Artikeln, u. a. über Tiffany in New-York und eine begonnene Monographie über Felician Freiherr von Myrbach und seine Werke.

Ausgezeichnete Beiträge mit reichhaltiger illustrativer Begleitung lieferten die zweiten Hefte von „Deutsche Kunst und Decoration“ und „Decorative Kunst“, darunter einen übersichtlichen Artikel: „Über deutsche Placatkunst“ von Dr. Max Schmidt (Aachen) und einen kurzen, anregenden über „Tempelkunst“ von Fidus. Georges Lemmen bringt einen Aufsatz über „Moderne Teppiche“, mit Illustrationen von Brangwyns Arbeiten für l'Art Nouveau in Paris und sehr feinen Facsimiles japanischer Papiere zu dem Artikel „Künstlerische Vorsatzpapiere“.



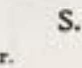
Entwurf von L. Kainradl.

Die December-Nummer von „THE STUDIO“ brachte eine interessante Monographie über Auguste Lepère, von Gabriel Mourey, und einen Artikel über Prinz Eugen von Schweden als Landschafter, von Tor Hedberg.

Vorbehaltlich späterer eingehender Besprechung verweisen wir hier gleich auf die nicht warm genug anzuempfehlenden Schriften Alfred Lichtwarks: „MAKARTBOUQUET UND BLUMENSTRAUSS“, „ZWECKE UND ZIELE DES DILETTANTISMUS“, „BLUMEN UND WILDE BLUMEN“ etc., zu deren weitester Verbreitung jeder Kunstverständige beitragen sollte, weil sie in klarster, einfachster und übersichtlichster Weise den Schritt von der Theorie zur Praxis weisen.

S.



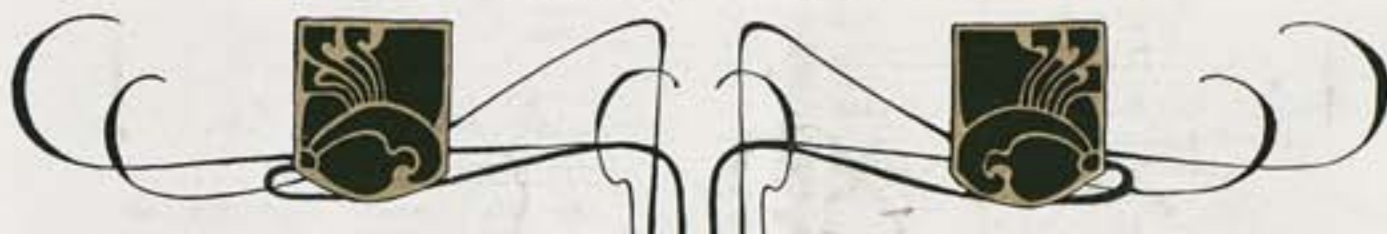


Entwurf von L. Kainradl.



Gez. v. K. Moser.

MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.



Statuten § 1. Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs hat sich die Förderung rein künstlerischer Interessen, vor allem Hebung des Kunstsinnes in Österreich zur Aufgabe gestellt.

§ 2. Diese will sie dadurch erreichen, dass sie die im In- und Auslande lebenden österreichischen Künstler vereinigt, einen lebhaften Contact mit hervorragenden fremdländischen Künstlern anstrebt, ein vom Marktcharakter freies Ausstellungswesen in Österreich begründet, auf ausländischen Ausstellungen österreichische Kunst zur Geltung bringt und zur Anregung des heimischen Schaffens und zur Aufklärung des österreichischen Publicums über den Gang der allgemeinen Kunstentwickelung die bedeutendsten Kunstleistungen fremder Länder heranzieht.

§ 3. Sitz der Vereinigung ist dauernd Wien.

§ 4. Die Vereinigung besteht aus Stiftern und Mitgliedern. Die Mitglieder unterscheiden sich in ordentliche und correspondierende; MITGLIEDER KÖNNEN NUR AUSÜBENDE KÜNSTLER WERDEN, u. zw. werden österreichische Künstler ordentliche Mitglieder. Correspondierende Mitglieder werden jene fremdländischen Künstler, die sich um die Kunst besonders verdient gemacht haben.

§ 5. MITGLIEDER WERDEN ERNANNT.

§ 10.*) Die Mitglieder der Vereinigung stellen in Wien nur in jenen öffentlichen Ausstellungen aus, welche von der Vereinigung veranstaltet werden; sie beschicken alle öffentlichen Ausstellungen nicht, welche von einer anderen ähnlichen Corporation veranstaltet werden. Die Veranstaltung oder Beschickung privater Ausstellungen ist unverwehrt.

§ 12. Mitglieder, welche sich durch drei aufeinanderfolgende Jahre an den künstlerischen Unternehmungen der Vereinigung nicht betheiligt haben, verlieren das active und passive Wahlrecht bis zu ihrer neuerlichen Betheiligung.

*) Nicht rückwirkender Beschluss der Generalversammlung vom 2. December 1897.

§ 14. Im Sinne ihrer leitenden Grundsätze beabsichtigt die Vereinigung, den Reingewinn der von ihr selbständig veranstalteten Ausstellungen (nach Abzug eines Drittels für den Reservefond) zum Ankaufe von in diesen Ausstellungen exponierten Kunstwerken zu verwenden, die einer der in Wien bestehenden öffentlichen Galerien geschenkweise zu überlassen sind.

In Bezug auf die Veranstaltung von Ausstellungen seien folgende grundlegend wichtige Bestimmungen angeführt:

Geschäftsordnung § 2. ALS AUFNAHMSJURY FUNGIERT DIE GESAMMTHEIT ALLER IN WIEN ANWESENDEN ORDENTLICHEN MITGLIEDER, sowie jener correspondierenden Mitglieder, welche sich während der ganzen Dauer der Juryarbeiten in Wien aufhalten.

§ 6. Den Juroren hat bei Annahme oder Ablehnung eines eingereichten Werkes ausschliesslich dessen künstlerischer Wert massgebend zu sein, so dass Werke aller Arten bildender Kunst, wenn sie dieser Bedingung entsprechen, aufzunehmen sind, also auch solche, bei denen sich der Künstler irgend einer kunstgewerblichen Technik als Ausdrucksmittel bedient hat. Bei den Ausstellungen in Wien sind nur daselbst noch nicht ausgestellte Werke zulässig. Architekten stellen eigenhändige Zeichnungen aus, ferner Reproductionen oder Plastiken, soweit sie zur Ergänzung des ausgestellten, eigenhändig gearbeiteten Objectes dienen; Bureauarbeiten sind ausgeschlossen; desgleichen alle als Massenartikel erzeugten Objecte.

§ 7. Kein Object darf ohne Einwilligung seines künstlerischen Urhebers, soweit diese erreichbar ist, ausgestellt werden; desgleichen darf bei keinem Object der Name seines künstlerischen Urhebers ohne dessen ausdrücklichen Wunsch verschwiegen werden.

§ 11. Juryfrei sind ausschliesslich jene Werke, welche vom Arbeitsausschusse zu Ausstellungszwecken speciell erbeten wurden, ferner die Werke correspondierender Mitglieder.

Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

Der Vereinigung gehören zur Zeit an, und zwar als

ORDENTLICHE MITGLIEDER:

Ehrenpräsident Rudolf Alt, k. k. Professor, Maler, Wien.
Präsident Gustav Klimt, Maler . . . . Wien.
Axentowicz Theodor, k. k. Professor, Maler, Krakau.
Bacher Rudolf, Maler . . . . Wien.
Bernatzik Wilhelm, Maler . . . . Wien.
Böhm Adolf, Maler . . . . Wien.
Debicki Stanislaus, Maler . . . . Lemberg.
Delug Alois, Maler . . . . Bozen.
Engelhart Josef, Maler . . . . Wien.
Falat Julian, k. k. Professor, Maler . . . . . . Krakau.
Friedrich Otto, Maler . . . . Wien.
Haenisch Alois, Maler . . . . München.
Hellmer Edmund, k. k. Professor, Bildhauer . . Wien.
Hölzel Adolf, Maler . . . . Dachau bei München.
Hoffmann Josef, Architekt . . . . Wien.
Hynais Albert, k. k. Professor, Maler . . . . . Prag.
Jettel Eugen, Maler . . . . Paris.
Knüpfer Benes, Maler . . . . Rom.
König Friedrich, Maler . . . . Wien.
Krämer J. Victor, Maler . . . . Wien.
Kurzweil Max, Maler . . . . Wien.
Lenz Maximilian, Maler . . . . Wien.
Malczewski, k. k. Professor, Maler . . . . . . Krakau.
Marold Ludwig, Maler . . . . Prag.
Mayreder Julius, Architekt . . . . Wien.
Mehofer Josef, Maler . . . . Krakau.
Moll Carl, Maler . . . . Wien.
Moser Koloman, Maler . . . . Wien.
Mucha Alfons M., Maler . . . . Paris.
Myrbach Felician Freiherr von, k. k. Prof., Maler, Wien.
Myslbeck Josef V., k. k. Professor etc., Bildhauer, Prag.
Nissel Rudolf, Maler . . . . München.
Nowak Anton, Maler . . . . Wien.
Ohmann Friedrich, k. k. Professor, Architekt . Prag.
Olbrich Josef, Architekt . . . . Wien.
Ottenfeld Rudolf, Ritter von, Maler . . . . . . Wien.
Pötzelberger Robert, k. Professor, Maler . . Carlsruhe.
Pirner Maximilian, k. k. Professor, Maler . . . Prag.
Roller Alfred, Maler . . . . Wien.
Schwaiger Hans, Maler . . . . Prag.
Sigmundt Ludwig, Maler . . . . Wien.
Stanislawski J., k. k. Professor, Maler . . . . Krakau.
Stöhr Ernst, Maler . . . . Wien.
Strasser Arthur, Bildhauer . . . . Wien.
Szymanowski Waclaw, Maler . . . . Paris.
Tetmeyer-Przeiwa Wladimir, Maler . . . . Bronowice.
Tichy Hans, Maler . . . . Wien.
Wyczołkowski L., k. k. Professor, Maler . . . Krakau.
Wyspiański Stanislaw, Maler . . . . Krakau.

CORRESPONDIERENDE MITGLIEDER

(membres honoraires; honorary members):

Alexander John W., Maler . . . . Paris.
Aman-Jean Edmond François, Maler . . . . . . Paris.
Bartholomé Albert, Bildhauer . . . . Paris.
Berton Armand, Maler . . . . Paris.
Boldini Jean, Maler . . . . Paris.
Boutet de Monvel Maurice, Maler . . . . Paris.
Carabin François Rupert, Bildhauer . . . . Paris.
Carrière Eugène, Maler . . . . Paris.
Charpentier Alexandre, Bildhauer . . . . Paris.
Crane Walter, Maler etc. . . . . London.
Dagnan-Bouveret Cai., Maler . . . . Paris.
Dampt Jean, Bildhauer . . . . Paris.
Dettmann Ludwig, k. Professor, Maler, Charlottenburg.
Dill Ludwig, k. Professor, Maler . . . . . . München.
Grasset Eugène, Maler . . . . Paris.
Helleu Paul César, Maler . . . . Paris.
Klinger Max, k. Professor, Maler . . Leipzig-Plagwitz.
Koepping Carl, k. Professor etc., Maler . . . . Berlin.
Kuehl Gotthard, k. Professor etc., Maler . . . Dresden.
Lerolle Henry, Maler . . . . Paris.
L'Hermitte Leon Augustin, Maler . . . . Paris.
Liebermann Max, k. Professor, Maler . . . . . Berlin.
Mackensen Fritz, Maler . . . . Worpswede bei Bremen.
Marr Carl, k. Professor, Maler . . . . München.
Melchers Gari, Maler . . . . Paris.
Meunier Constantin, Bildhauer und Maler . . Brüssel.
Olde Hans, Maler . . . . . Seekamp bei Friedrichsort.
Puvis de Chavannes P., Maler . . . . Paris.
Raffaëlli Jean François, Maler . . . . Paris.
Rodin Auguste, Bildhauer . . . . Paris.
Roll Alfred Philippe, Maler . . . . Paris.
Saint-Marceaux René de, Bildhauer . . . . . . Paris.
Scarbina Franz, k. Professor, Maler . . . . . . Berlin.
Schwabe Carlos, Maler . . . . Barbizon.
Segantini Giovanni, Maler . . Soglio di Val Bregaglia.
Simon Lucien, Maler . . . . Paris.
Stuck Franz, k. Professor, Maler . . . . . . München.
Uhde Fritz von, k. Professor, Maler . . . . München.
Vallgren V., Bildhauer . . . . Paris.



Buchschmuck für V. S.
gez. v. Jos. Hoffmann.

Gez. v.
Ad. Böhm



≡ DER BACH DER THRÄNEN. ≡

In Würdigung der rein künstlerischen Ziele der Vereinigung wurde derselben seitens der Gemeindevertretung in Wien, laut Beschluss vom 17. November 1897, ein an der künftigen Wienzeile bei der Akademie gelegener, vortrefflich geeigneter Platz zur Errichtung eines Kunst-Ausstellungsgebäudes überlassen.

Der Bau des Ausstellungsgebäudes der Vereinigung wird, sobald es die Jahreszeit gestattet, in Angriff genommen und mit thunlichster Beschleunigung durchgeführt werden. Mit der Planverfassung wurde das Vereinigungsmitglied, Architekt J. M. Olbrich, betraut.

Die erste Ausstellung der Vereinigung wird Ende März eröffnet werden und findet, da bis dahin das zu errichtende Ausstellungsgebäude nicht fertiggestellt werden kann, in dem zu diesem Zwecke eigens adaptierten Ausstellungsgebäude, Wien, I. Parkring 12, statt.



Für V. S. gez. v.
Josef Hoffmann.



Studie von
J. Engelhart



VER SACRUM

IST DAS OFFICIELLE ORGAN DER

VEREINIGUNG BILDENDER

KÜNSTLER OESTERREICHS.

In dieser reich illustrirten Kunstzeitschrift wird zum ersten Male der Versuch gemacht, Oesterreich als selbständigen künstlerischen Factor erscheinen zu lassen.

VER SACRUM

ist ein Appell an den Kunstsinn der Bevölkerung zur Anregung, Förderung und Verbreitung künstlerischen Lebens und künstlerischer Selbständigkeit. Als Mitarbeiter betheiligen sich die Mitglieder der Vereinigung an dem bildlichen Theil von

WENDEN.





In Würdigung der rein künstlerischen Ziele der Vereinigung wurde derselben seitens der Gemeindevertretung in Wien, laut Beschluss vom 17. November 1897, ein an der künftigen Wienzeile bei der Akademie gelegener, vortrefflich geeigneter Platz zur Errichtung eines Kunst-Ausstellungsgebäudes überlassen.

Die erste Ausstellung d
eröffnet werden und
errichtende Ausstell
werden kann, in dem zu di
Ausstellungsgebäude, Wie



Für V
Josef

VER SACRUM.

Für den textlichen Theil sind erste Fachkräfte der Literaturwelt gewonnen.

VER SACRUM

erscheint im Verlage von GERLACH & SCHENK in Wien in jährlich 12 Monatsheften, einschliesslich der Ausstellungshefte, jedes 24—30 Seiten stark, im Formate von $28^1/_2$:30 cm.

VER SACRUM

kostet im Jahresabonnement	fl. 6·—	= 10·—	Mk.
Die einzelne Nummer kostet	„ 1·—	= 1·67	„
Die Ausstellungsnummern kosten im Einzelnverkaufe	„ 1·50	= 2·50	„

VER SACRUM

erscheint ausserdem in einer Luxusausgabe, welche in beschränkter Auflage in numerirten Exemplaren gedruckt wird, nicht im Handel käuflich ist, welche signirte Kunstblätter als Beilagen bringt und deren Jahresabonnement kostet . . . . fl. 100·— = 167·— Mark.

REDACTION von VER SACRUM:
Wien, IV/1, Hechtengasse 1.
LITERARISCHER BEIRAT:
Hermann Bahr, Dr. Max Burckhard.
ADMINISTRATION von VER SACRUM:
GERLACH & SCHENK.
Wien, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen!

Ich wünsche durch die Buchhandlung von ____________

____________ in ____________

Exemplar ___

der Kunstzeitschrift
der Luxusausgabe der Kunstzeitschrift VER SACRUM

zu beziehen.

Jahresabonnement für 12 Monatshefte	fl. 6.—	= 10.—	Mark
Einzelnpreis des Heftes	„ 1.—	= 1.67	„
Einzelnpreis der Ausstellungsnummern	„ 1.50	= 2.50	„
Jahresabonnement der Luxusausgabe	„ 100.—	= 167.—	„

ohne Postversandt.

Name und genaue Adresse: ____________



HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER

aus der ALBERTINA und anderen Sammlungen.

HERAUSGEGEBEN VON JOS. SCHÖNBRUNNER GALERIE-INSPECTOR & DR. JOS. MEDER.

WIEN.

GERLACH & SCHENK VERLAG FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.



Erscheint seit August 1895 in Monatsheften mit je 10 Tafeln im Formate von 29:36½ cm., in einfachem und färbigem Licht- und Buchdruck. Preis pro Heft fl. 1.80 = Mk. 3.— Die Sammelmappen kosten fl. 3.60 = Mk. 6.— Je 12 Hefte bilden einen Band und kosten in eleganter Mappe fl. 25.20 = Mk. 42.— Band I und II liegen fertig auf.



ER & GÖSCHL

U. K. HOF-

PHISCHE

KUNSTANSTALT

EN, XVI/1.



unst-

Antiquariat

ographenhandlung

ofer & Ranschburg

unst
tur

Wien

I. Bez., Bognergasse 2.
Telephon 4520.

circa 10 Antiquariats-Kataloge, besonders
Kunstgeschichte, seltene Werke, Cultur-
aldik, Austriaca und andere Fächer.

bitten zu verlangen.

In Würdigung der rein künstlerischen Ziele der
gung wurde derselben seitens der Gemeindeve
in Wien, laut Beschluss vom 17. November 1897
der künftigen Wienzeile bei der Akademie geleger
trefflich geeigneter Platz zur Errichtung eines Ku
stellungsgebäudes überlassen.

Die erste Auss
eröffnet wer
errichtende
werden kann, in d
Ausstellungsgebäu




VER
SACRUM

I. JAHRG. HEFT = 2

VER SACRUM

FEBRUAR 1898

JÄHRLICH ·
12 · HEFTE
IM ABONNEMENT =
12 · KRONEN ·
= 10 · MARK ·
EINZELPREIS = 2 · KRONEN

Organ der

VEREINIGUNG
BILDENDER
KUENSTLER
OESTERREICHS.

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM
ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller und Dr. Max Eugen Burckhard.

SCHRIFTLEITUNG: WILHELM SCHÖLERMANN, IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: 2½–5 Uhr.)

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, Akadem. Maler, III., Rennweg 33.

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGENTHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM
erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von 2–3 Ausstellungsheften, je 24–30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapiere.

Jahresabonnement	Kr. 12.—	= M. 10.—
Preis des einzelnen Heftes	" 2.—	= " 1.67
Ausstellungshefte im Einzelverkaufe	" 3.—	= " 2.50

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten, die im Postbezirke von Österreich-Ungarn liegen, franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration:
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.





Gez. von G. Klimt.

≡ DIE HEXE. ≡

Entwurf von O. Schimkowitz u. J. Pletschnik.



≡ GUTENBERG-DENKMAL. ≡

GUTENBERG-DENKMAL.

Man will in Wien ein Gutenberg-Denkmal errichten und hat dafür eine Concurrenz ausgeschrieben.

Denkmals-Concurrenzen sind eine national-ökonomische Verschwendung sondergleichen.

Wir besitzen aber vorläufig kein anderes als dieses verschwenderische Mittel zur Erlangung des hohen Endzweckes jeder solchen Concurrenz. Denn dieser Endzweck, es ist die Möglichkeit, junge Talente aus unbekannten Tiefen ihrer selbstgeschaffenen Welt an die Oberfläche der Allgemeinheit und Öffentlichkeit zu ziehen.

Verwundert steht das Publicum dann vor Werken solcher Herkunft und spricht von einem „Schlager".

Die gegenwärtige Concurrenz hat thatsächlich so einen „Schlager" zutage gefördert: den Entwurf von SCHIMKOWITZ und PLETSCHNIK.

Wenn gegen denselben eingewendet wird, dass er mehr eine Apotheose der weltbewegenden Erfindung der Buchdruckerkunst als ein Denkmal für Gutenberg sei, so ist dies kein Fehler, sondern geradezu ein Vorzug, herausgewachsen aus jener grossen Erfassung des Themas, die den Leuten, welche den Text der Concurrenzausschreibung verfassten, einfach gefehlt hat.

Also: die Concurrenzausschreibung hat diesmal einen vollen Erfolg gehabt; sie hat einen „Schlager" zutage gefördert; die Jury hat diesem „Schlager" einen ersten Preis zuerkannt. Und nun? Alles jubelt und eilt zur Ausführung, sollte man meinen. Nein! Die Philisterhaftigkeit, dieser böse Geist, der seit mehr als hundert Jahren auf künstlerischem Gebiete in Österreich seinen unheilvollen Einfluss geltend



macht, der einen Waldmüller um seine Stellung gebracht, der die talentvollsten Künstler zur Auswanderung in die Fremde gezwungen hat ≡ siegte von neuem. Eine solide, aber keineswegs neuartige Arbeit gelangt zur Ausführung, und der durch den kräftevergeudenden Vorgang der Concurrenz wirklich einmal glücklich ans Licht gezogene „Schlager" wird in die Dunkelheit zurückgestossen.

Das ist, rund herausgesagt, ein öffentlicher Scandal und gleichzeitig ein neuer Beweis für die Nothwendigkeit der Existenz und der energischen Thätigkeit unserer Vereinigung.

V. S.



Entwurf von O. Schimkowitz u. J. Pletschnik.



LEDA
gez. von
W. List.

WIENER GESCHMACKLOSIGKEITEN.

Dies klingt sehr unverständlich, ja, für den Localpatriotismus, der bei uns gepflegt wird, sogar beleidigend. Der Wiener setzt gerne selbst so manches an sich aus, aber er thut es in einer zärtlich bewundernden Weise, wie eine Mutter, wenn sie eine lustige Unart ihres Kleinen rügt. Ernsthafte Kritik lässt er nicht gerne an sich üben.

Und doch ist es nothwendig und gewiss auch fördernd, wenn in sachlicher und objectiver Art die mannigfachen Misstände gerügt werden, welche seit langen Jahren die Entwicklungsfreudigkeit Wiens hemmen.

Unsere Stadt ist schön ≡ lieblich die Natur, welche sie umgibt, ≡ und anmuthig die Frauen, die in ihr wandeln. Ein leicht erregbarer Sinn, ein heissblütiges, lebhaftes Empfinden und eine willige Lenkbarkeit sind charakteristische Eigenschaften des Wiener Volkes. Wenn Anmuth und Schönheit vorhanden sind ≡ und Sinne, die sie wahrnehmen, lieben, in sich aufsaugen können ≡ da müsste doch Herrliches entstehen!!! So könnte man denken. Alle Äusserungen des Lebens sollten unter solchen Bedingungen die heitere Würde, den logischen Ernst, die ruhige Grazie des Harmonischen an sich tragen. In Sitten und Gebräuchen, im Wesen der Architektur, der Kunst und des so nah verwandten Kunstgewerbes, müsste ein kräftig individualistisches Empfinden herrschen.

Aber nein: trotz aller natürlichen Anlagen, trotzdem Fähigkeiten und Talent vorhanden sind, hat Wien sein Schönheitsgefühl verloren. ≡ Wer hätte es je für möglich gehalten, dass Berlin uns selbst in dieser Hinsicht überflügeln werde! Dort lebt ein Volk ohne künstlerische Instincte. Ein Volk mit zersetzender, nutzenabwägender Verstandesart, fremd dem heiteren Zug der Phantasie. Es muss sich förmlich zum Schönen zwingen ≡ muss sich mit eiserner Energie durchringen, um eine Empfindungsfähigkeit zu erlangen, welche der Wiener dank seiner Veranlagung von Haus aus besitzt. Aber diese Leute haben an sich gearbeitet. Sie haben mit Macht alles Fremde an sich gerissen, um zu sehen und zu lernen. So hat Verstandesarbeit bessere Resultate ergeben als Talent.

Talent allein genügt eben nicht, es muss in einem festen Boden wurzeln und der Wiener neigt zur Oberflächlichkeit, zur Seichtheit, ihm genügt leicht das Äussere, der Schein; Ernst und Tiefe muss ihm anerzogen werden, gewaltsam, und dagegen sträubt er sich. Er ist weichmäulig, wie man es bei Pferden nennt; er wäre leicht lenkbar, wenn man ihn richtig behandeln, wenn man ihn liebevoll erziehen würde. Aber an Erziehern fehlt es. Wie sehen bei uns die Männer aus, welchen Beruf und Stellung die erzieherische Thätigkeit ermöglichen würde, deren Pflicht dieselbe wäre! Gebt uns Lehrer, gebt uns einen Lichtwark, der als Galleriedirector in Hamburg Wunder thut, dann wäre Wien in kürzester Zeit Kunststadt.

Wo ist bei uns die Vornehmheit hingekommen, welche in früheren Zeiten all' die kleinen herrlichen Paläste, die reizvollen Bürgerhäuser schuf? Man sehe doch nur, wie in Berlin die reichen Leute wohnen. Ein Villenviertel haben sie hingezaubert in herrlichem Grün, durchzogen von Wasserstrassen, die künstlerische Blicke geben. ≡ Was haben wir dem Berliner Thiergarten entgegenzustellen? Das Ideal unserer vornehmen Gesellschaft ist und bleibt ein

Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.



Ringstrassenhaus. In dieser vier Stock hohen, von Strassengetöse und Staub umwogten Zinskaserne den ersten Stock bewohnen, wenn möglich mit separiertem Aufgang, dies genügt unseren Ansprüchen auf Vornehmheit. Es fehlt das Gefühl für die wirkliche Elegance, die darin liegt, sich von der Strasse zurückzuziehen und sein Heim mit dem Kostbarsten zu umgeben, was die Grossstadt bieten kann: mit grünen Bäumen.

Es fehlt der Sinn, den Architekten Aufgaben zu stellen, durch welche individuelle Impulse zum Ausdruck gelangen könnten. Die Fähigkeit, solche Aufgaben zu lösen, ist ja bei uns noch immer in hervorragendem Masse vorhanden. Wiens architektonische Talente haben locales Colorit, die Fischer von Erlach et tutti quanti, sie haben nicht umsonst in Wien gelebt, geschaffen.

Man vergleiche ein Warenhaus von van der Nüll, von Otto Wagner, mit den jetzt vielbestaunten Monstrositäten in Berlin. Man betrachte die Wiener Fruchtbörse, die jetzt entstehenden Stadtbahnbauten und suche besseres! Aber die Speculation ist kein vornehmer Bauherr, Reclamesucht kein würdiger Bauleiter. Um Kunst zu zeigen oder zu heucheln, verfallen nun die meisten unserer „Architekturkünstler" auf die unglückselige Idee, sogenannte Paläste mit wahren Säulen-, Erkerdach- und Thurmorgien auf Holzleisten und Glasfenster zu stellen. Das eigentliche Wohnhaus soll eine nach aussen manifestierte ≡ immer DISCRET aber BESTIMMT betonte Eigenart zeigen. Wien nimmt an Prachtbauten immer zu, an intimer Schönheit aber fortwährend ab. ≡ Gleich banal wie die äussere Hülle ist auch die innere Ausstattung der Wohnräume. Auch hier findet man Lässigkeit, Gleichgiltigkeit und mangelnde Geschmacks-Initiative von Seite des Publicums. Doch ist nicht dieses allein der Schuldtragende, sondern immer wieder diejenigen, deren Aufgabe es ist, einen oft schwankenden Geschmack zu leiten und zu führen. Der Decorateur und der Tapezierer sind bei uns meist Feinde einer künstlerischen Empfindung. Sie ignorieren die grosse Rolle, welche die künstlerischen Motive des modernen Kunstgeschmackes bei der Einrichtung einer Wohnung spielen können. Sie sind zum mindesten entsetzlich schwerfällig.



Anstatt wie dies z. B. in Paris und Berlin der Fall ist ≡ alle Spielarten der Decorationskunst auf dem Lager zu haben; alles, was Walter Crane, Gerhard Munthe, was Carabin, Köpping, Gallet, Obrist und so viele andere schaffen und neugestalten ≡ benützen sie die ihnen zur Ausschmückung übergebenen Räume dazu, sinnlose Brocat-, Plüsch- und Goldorgien zu feiern. Dabei leiern sie einen einmal gebrauchten Stil in unendlicher Gleichmässigkeit fort. Es ist charakteristisch für die ausserordentliche Lernbegierigkeit unserer Kunsthandwerker, dass dieselben gegen den ehemaligen Leiter des Handels-Museums, als dieser die englischen Möbelmodelle brachte, eine Beschwerde erhoben. Er störe den Gang ihres Geschäftes, denn ihre Gesellen seien NUR auf Renaissance eingearbeitet, und sie hätten keine Lust, ihre Arbeiter umlernen zu lassen!

Die Leute, deren Instinct sich nun gegen solch ein Dutzend-Milieu von Tapezierers Gnaden wehrt, finden keinen anderen Ausweg, um ihr Heim intim und künstlerisch zu gestalten, als ihre Wohnung mit antiken Möbeln und Bric & Brac auszufüllen. Aber es ist doch etwas anderes, wenn sich ein Feudalherr in seinem Schlosse ein Milieu schafft oder ergänzt, welches ihn stets an die „glorreiche" Vergangenheit erinnern soll; es ist etwas anderes, wenn ein ernster Sammler sich in eine Kunstepoche vertieft und sein Heim mit Schätzen dieser Epoche anfüllt, als wenn der Selfmademan mitten im Tapezierer-Milieu seiner Mietswohnung den „Salon" in einen Trödlerladen verwandelt, um seinem Kunstbedürfnisse zu genügen.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

Die Aufgabe der Museen aber ist es nicht nur, einzelne übernommene Schätze vor Staub und Nässe zu bewahren, sondern den Culturstand aller Epochen in Sammlungen didaktisch festzuhalten und ohne Stillstand die neuen Erscheinungen auf allen Kunst- und gewerblichen Gebieten aufzunehmen. Naturgemäss würde so der Weg geebnet für die Entwickelung eines modern nationalen Stils, und die allgemeine Interesselosigkeit, die Atonie des Geschmackes wäre überwunden. ≡ Wie viel ist noch zu thun, wollen wir stofflich und technisch die Leistungen des Auslandes verarbeiten und uns assimilieren!

Weshalb lernen z. B. unsere Keramiker nicht die einfache Noblesse der Form, die Feinheit der Farbentönung anzuwenden, welche durch Japans Einfluss die europäische Production so sehr veredelt hat? Weshalb betrachten sie nicht eingehend die Leichtigkeit der Zeichnung, die geistreiche Selbständigkeit der Motive, welche das französische, ja besonders das Porzellan Kopenhagens zeigt? Es wäre ihnen dann unmöglich, wie bisher, Modelle zu liefern, die gedanklich und stofflich roh und brutal wirken. Die färbigen Terracotta „Wiener Typen", die schlecht geformten, mit schreienden Farben gezierten Vasen und Jardinièren, die Tafelservice mit den ewigen blauen Zwiebel-Mustern, oder der Mille Fleurs-Dessins würden rasch verschwinden und das Publicum bald zu edleren Anforderungen erzogen sein.

Und die Glas-Industrie? Welch ein Mangel von Grazie, von künstlerischer Einfachheit, von Elegance in den Formen. Alles ist schwer,

Für V. S. gez. v. Friedrich König.



überladen. Gerade dieses Material, das wie Luft, wie Wasser, wie Welle ist, kann wie kein anderes der flüchtigen Phantasie entgegenkommen. Der Geist eines Tiffany, Köpping, eines Gallet hat bewiesen, dass man dies Unfassbare festhalten kann. Wer kümmert sich aber bei uns darum?

Vor 25 Jahren noch hat mancher Zweig der Wiener Industrie ≡ Porzellan, Glas, Lederarbeit ≡ eine Rolle gespielt; individuell war sie auch damals nicht, aber typisch vornehm und elegant. Aber jetzt arbeiten alle Firmen mit stolzem Ignorieren ihre bewährten Muster und die anderen liefern ≡ Slovakenware.

Werden denn nicht meist charakterlose, plumpe, vulgäre Gegenstände produciert? Wie sehen unsere Beleuchtungsgegenstände aus? Sie haben trotz der Wandlung, welche sie durch die Einführung des elektrischen Lichtes durchmachen mussten, zumeist ihren früheren Charakter, ihre hässlichen, linealischen, langweiligen, von Zieraten erdrückten Formen behalten. Wir müssen uns mit schlecht imitierten oder echten, theuren, englischen Modellen begnügen.

Von Kunst und Kunstgewerbe greift der allgemeine Mangel an Geschmack auf viele andere Äusserungen des Lebens über. Unsere Frauen, die anmuthigsten der Welt, wissen sich nicht mehr zu kleiden. Individuell verwechseln sie mit excentrisch und haben eine gewisse uniforme Elegance angenommen, die vielleicht sehr correct, aber sehr langweilig ist. Correct und langweilig ist auch die Art, wie sich das Wiener Gesellschaftsleben abspielt. Gibt es einen Wiener Salon, das heisst einen Vereinigungsort aller geistigen Regungen, einen Sammelpunkt für alle modern Denkenden und Strebenden? Einen neutralen Boden, wo jede Meinung respectiert und doch mit Poesie und mit Grazie discutiert wird? Keineswegs. Ein leerer Formalismus ist unsere Geselligkeit. Einige Soiréen, bei welchen im Jänner Trauben und zu jeder Saison möglichst viele Excellenzen serviert werden, das ist zumeist die banale Erledigung gesellschaftlicher Pflichten. Welch ein Unterschied im Vergleich zu einzelnen Wiener Salons der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts!

Heute wohnt der Geist des Spiessbürgers in uns, der alle fremden Erscheinungen feindlich betrachtet, alle neuen Gedanken verlacht und verhöhnt, Engherzigkeit und instinctive Abneigung gegen das Schöne in sich trägt, und nur das Bestreben hat, sich möglichst wenig zu unterscheiden vom Nachbarn rechts und vom Nachbarn links.

Dieses Philisterthum zu zerstören, das jede künstlerische Entwickelung hemmt, wäre die Aufgabe aller, die durch Stellung, Macht, Reichthum und hohen Bildungsgrad hervorragen aus der Menge. ≡ DIESE dann zu lehren, zu führen, zu erheben, wäre ein Leichtes.

Wir sagen mit Überzeugung: „ein Leichtes", weil vermittelnde, gut veranlagte Elemente noch zwischen den Geistern und dem typischen Wiener Philister vorhanden sind. Energie ist das Ferment, welches uns fehlt. Die Wiener sind Naturschwärmer, sie sind sprichwörtlich musikalisch, wir können uns keine bildungsfähigere Masse denken.

Wien muss der Kunst erobert werden, es wird ihr wieder gehören. Wien muss wieder die Stätte edler Anregung, anmuthiger Lebensführung und ernster Schönheit werden. Es liegt nur an uns: wir brauchen es nur zu wollen.

B. ZUCKERKANDL.



MUMMENSCHANZ.

Zeichnungen v. Kolo Moser.



Buchschmuck für V. S. gez. v. J. M. Olbrich.

Faschingslust! Carneval! Wie der magische Sinn dieser Worte uns doch jedesmal aufs neue elektrisiert durch den Glanz und prickelnden Reiz ihres phantastischen Zaubers! Und nicht mit Unrecht. Sind sie doch im Grunde kaum etwas anderes als die spärlichen Überreste, die „modernen" Reminiscenzen jenes berauschenden Bacchoscultus, den das grosse Künstlervölkchen der Hellenen zu religiös-nationaler Bedeutung erhob und in dessen orgiastischem Opferdienste einige ihrer herrlichsten Kunstschöpfungen entstanden. Es ist der uralte Cultus des sinnlichen Begeisterungsrausches: das Hohelied an die Freude!

Und doch, wie herzlich wenig verräth das jetzige Carnevalstreiben von seinem alten künstlerischen Ursprunge und wie wenig „Freude" blüht einem halbwegs künstlerisch Empfindenden, wenn er heute auf einen Maskenball geht! Was sind im allgemeinen unsere grossen Costümfeste denn anders, als alljährliche Wiederholungen derselben abgedroschenen Themata, kunterbunte Auskehrungen aus der alten Rumpelkammer der Costümgeschichte, gedankenlose Abschreibereien aus den Sammelwerken über die „Trachten der Völker"?

Es sollte endlich auch einmal ein Versuch zur Neubelebung des Costümwesens gemacht werden. Bietet doch gerade der heitere, zwanglose Geist carnevalistischer Ausgelassenheit einen willkommenen Anlass und reiche Gelegenheit zur Entfaltung von Originalität, Geschmack und Witz, zum freien, ungebundenen Spiel der Phantasie. Weshalb in aller Welt beschränkt man≡‚und Frau'≡sich nur darauf, in „historischen Anspielungen" zu erscheinen und ihren Costümen ‚literarische Bonmots' zugrunde zu legen? Warum denn immer wieder Griechen, Römer, Spanier, Merowinger, ‚Zopfzeit' oder Biedermeier? immer diese salonfähigen Nationaltrachten, vor allem die unsterblichen Zigeunerinnen! Wenn es wenigstens echte Zigeunerinnen wären. Nur einmal entsinne ich mich einer rühmlichen Ausnahme. Es war die Tocher eines bekannten Wiener Künstlers; das schöne Mädchen hatte Geschmack und Einbildungskraft genug, sich soweit in eine ähnliche Rolle hineinzuleben, dass sie ihr Gesicht schwärzte, alte, zerschlissene Fetzen (freilich coloristisch höchst fein zusammengestimmte Fetzen!) umhieng und wirkliche Opanken statt der üblichen Lackschuhe trug. Wahrlich: sie brauchte ihrer natürlichen Eitelkeit keinen Zwang anzuthun in dieser Verkleidung! Sie sah entzückend aus. Wenn unsere Damen nur wüssten, wie so etwas originell Empfundenes gleich packend und interessant ist!









Buchschmuck für V. S.
gez. v. Jos. Hoffmann.



Worin liegt die Schuld des Mangels an Eigenart und Abwechslung in den Costümen? Nirgends anders als da, wo aller Rückschritt in künstlerischen Fragen zu suchen ist: in dem gedankenlosen „Beharrungstrieb" mit seiner bedingungslosen oder gewohnheitsmässigen Unterwerfung unter die Modetyrannei. Und doch ist hier eine „Übertretung" der Mode und eine freie Bethätigung des individuellen Geschmacks in carnevalistischer Hinsicht so leicht, weil man, wo „Alles erlaubt ist", nirgends zu fürchten braucht, anzustossen und die „Mode" irgendwie zu verletzen! Ein zweiter Grund ist der, dass das überwiegende Interesse gebildeter Kreise für die „literarischen Künste" sich in einseitiger Weise auf Kosten des Verständnisses für die bildenden Künste geltend macht. Und doch ist gerade hier ein Feld, auf dem ein gebildeter Kunstsinn, unter Heranziehung des gesunden Dilettantismus, neubelebend und befruchtend eingreifen könnte.

Wo wäre es denn leichter möglich, als in dem Gewühle des Faschingtreibens ≡ wo die stete Sorge einer jeden Dame von Welt, nicht aufzufallen, nicht abzustechen, fortfällt ≡ wo wäre es leichter möglich, sich der Modefesseln zu entledigen und straflos zur Verherrlichung der eigenen körperlichen Vorzüge über diese Schranken kühn hinwegzusetzen?

Wann wird denn endlich der Mehrzahl unserer Gebildeten das Verständnis dafür aufgehen, dass der MALERISCHE Gesichtspunkt in allen Costümfragen der entscheidende ist? Wann werden sie erkennen, dass zwei Farbentöne, zwei einfache Farben, richtig gegeneinandergesetzt, einen Klang, eine Harmonie bilden können, wie in der Musik zwei richtig gestimmte Töne? Es gibt eben gerade so

gut Harmonien in roth und schwarz, blau und silber, grün und rosa, wie in C moll oder Es dur! Solche Farbenwerte allein bieten eine Fülle von dankbaren Motiven für neue und eigenartige Costüme. Doch lässt sich auch schon in der einfachen Liniensprache, in schwarz und weiss, etwas ausdrücken. Ein Kleid, das senkrecht gestreift ist, wirkt doch ganz anders, als ein wagrecht oder schräg gestreiftes! Und dann: „Eines schickt sich nicht für alle!" Gegen diesen „§ 1" der Kleiderfrage wird nach wie vor in unglaublicher Weise gesündigt. Wenn beispielsweise eine Dame mit einem länglichen, schmalen Gesicht eine thurmhohe Kopfzierde im illustrierten Journal findet, unter der ein niedliches, rundes Modepuppengesicht schalkhaft und „so anmuthig" hervorguckt, und sie macht's einfach nach, so muss sie die Folgen tragen und darf sich nicht wundern ≡ wenn alle Vögelein ängstlich davonfliegen!

Welche Auswahl bieten Blumenmotive, wenn sie neu und originell behandelt werden! Weshalb behängen sich unsere Damen noch immer mit „Kunstblumen", anstatt sich der prachtvoll stilisierten Blumen der modernen Stoffe und Gewebe zu bedienen, indem sie dieselben als Applicationsmaterial verwerten und die Wirkung ihres Costüms von der freien Erfindung ihres eigenen individuellen Geschmacks abhängig machen? Statt sich die Moden aufzwingen zu lassen, sollten geist- und geschmackvolle Frauen sie selbst machen. Nur Muth, meine Damen! Mit der Zeit wird die Selbständigkeit schon kommen und gerade diese SELBSTÄNDIGE BETHÄTIGUNG DES INDIVIDUELLEN GESCHMACKS thut noth. Wenn nur einmal Muth, Lust und Liebe vorhanden, so könnten sie gewiss auch in Toiletten- und Costümfragen „die Fittige zu grossen Thaten" werden! Und die Folgen davon würden kaum ausbleiben, weil solche Anregungen auf die allgemeine Ausbildung und Entwicklung des selbständigen Geschmacks auch in anderen Kunstfragen ganz von selber ihren günstigen Einfluss fühlbar machen müssten.

S.







Illustriert von Rud. Bacher.

DER ERFOLG.

Die Morgensonne schoss wohlgezielte Strahlen durch ein grosses Fenster direct auf das Gesicht eines jungen Mannes, der aber nicht malte, wie manche es bei hellem Tage thun, sondern in einem Bette schnarchte. Sie sah bald die Vergeblichkeit ihrer Bemühung ein, den Schläfer zu seiner Pflicht zu rufen, und bat das Fensterkreuz um freundliche Mitwirkung. Dieses sagte zu und warf einen schweren Schlagschatten auf die schnarchende Nase im Bette, leider ohne Erfolg. Der Kuckuck in seinem wurmstichigen Uhrgehäuse that auch fleissig mit und schrie immer unverschämter, jede Stunde einmal mehr; alles umsonst, der junge Herr hatte nämlich einen soliden Schlaf. Die Sonne sah dies endlich ein und verliess das Gesicht des Unwürdigen.

Plötzlich um $^3/_4$ 11 Uhr bewegten sich sachte die Nasenflügel des Mannes, denn der süsseste der Düfte zog in dieselbe ein, anfangs zagend, dann so energisch, dass ihr Besitzer mit einem kräftigen Ruck zur sitzenden Stellung übergieng.

„Terpentin ist mein Lieblingsparfum, aber alles hat seine Grenzen“, war der erste Gedanke des Erwachten. In der That, der Geruch wurde immer stärker, in dem Masse, als eine göttergleiche Frau, griechisch gekleidet, sich dem Faulpelz näherte, der bei ihrem Anblick so verlegen wurde,



dass er nicht einmal daran dachte, ihr einen Stuhl anzubieten.

Endlich nach einigen Minuten gegenseitiger Betrachtung wagte er die Phrase, die niemals schaden kann: „Mit wem hab' ich die Ehre, gnä' Frau?“ „Ich bin die Kunst, und wer sind Sie?“ „Ich heisse Josef Meier und bin Maler.“ „Ja, warum malen Sie denn nicht?“ Damit zog die Dame eine tadellose, weisse Leinwand, auf Keilrahmen gespannt, aus ihrem Faltenwurf, stellte sie auf die nächste Staffelei und verschwand, wie sie gekommen war, unmerklich allmählich . . . mit ihr der Terpentinduft.

Unser Faulpelz dachte, die ganze Geschichte sei wieder so ein dummer Traum gewesen, aber, o Schrecken, ein Blick auf die Staffelei genügte, ihn von der Anwesenheit der fremden Leinwand zu überzeugen.

Wegen einer Leinwand so zeitlich auf den süssen Schlaf zu verzichten, schien ihm eigentlich nicht recht rathsam, doch die Neugier, ob das Ding greifbar sei, überwog bald seine Faulheit; rasch umgab er sich mit seinen sonderbaren Kleidern, denen er trotz ihres veralteten Schnittes ebenso dankbar war, wie seiner wallenden Löwenmähne, denn wegen dieser beiden wurde er überall „Herr Kunstmaler“ genannt.

Farben auf die Palette drücken und die Pinsel ergreifen, war das Werk eines Augenblickes; dann schritt der grosse Künstler auf die Staffelei zu ≡ das nahende Verderben für die weisse Leinwand.

Da sass er nun, fest entschlossen, nicht früher aufzustehen, bevor die Leinwand bis zum Rande mit Farbe überzogen sei; denn er wollte der Dame zeigen, dass er malen könne. Malen kann man bekanntlich, wenn man vier Jahre hindurch Schüler der Akademie war. Es handelt sich dann nur darum, gute Vorwürfe für Bilder zu finden: „Cäsar bei Vercingetorix“, „Vercingetorix bei Cäsar“, „Ariadne auf Naxos“, „Sonnenuntergang mit Kuh“ u. dgl. Diese und zahllose andere historische Vorwürfe zogen entlang den Windungen des Künstler-Gehirnes, konnten darin aber keinen festen Fuss fassen, offenbar wegen der Weichheit der Substanz. Kein grösserer Jammer auf Erden, als ein Maler mit einem schlechten Denkapparat! Gut, dass unser Künstler dafür wenigstens einen Magen besass, der (ausnahmsweise) noch nicht gefrühstückt hatte; denn dieser liess durch leises Knurren seinen Herrn das herrlichste Stillleben erblicken, das jemals gegessen worden. Seiner leisen Mahnung verdanken wir den plötzlichen Entschluss des Malers, ein solches Stillleben auf die Leinwand zu zaubern.

Der Meister hatte bereits einige solcher angefangenen Stillleben, deren Modelle theils aus dem altadeligen Geschlecht der Crustaceen und Austern, theils aus geringeren Familien stammten. Fertig war keines seiner Bilder, denn etwas Geniessbares verderben zu lassen, war gegen seine Principien; daher trug er die weitgehendste Fürsorge, es mit seinen theuren Modellen niemals dahin kommen zu lassen. Heute war der Künstlermagen besonders aufdring-



lich, und plötzlich liess er seinen Herrn durch vorwurfsvolles Knurren ein ganz herrliches Fruchtstück erblicken, essbar von einer Ecke des Rahmens zur anderen. Diese berückende Vorstellung ist schuld an der folgenden, ungewöhnlichen Geschichte.

Bei der grossen Rolle, die der Magen im Leben spielt, kann es uns nicht verwundern, dass Herr Meier, trotz seiner hochkünstlerischen Aussenseite, nur ein schwacher Mensch war und wie alle diese bedauernswerten Erdenwürmer zwei ICH hatte, die in argem Zwiespalt mit einander lebten, das bessere und das schlechtere, oder das denkende und das nicht handelnde. Während z. B. jenes mit Todesverachtung Kinder aus brennenden Häusern rettete, oder mit den grössten Spachteln Farbenberge auf Leinwanden warf, schnarchte dieses behaglich, manchmal bei hellstem Sonnenschein. Darum hatte auch der Fleiss des ersteren keinen greifbaren Erfolg, weil das letztere nie die ihm zukommende Rolle der Ausführung übernahm, infolge von angeborener, anerzogener oder angetrunkener Faulheit.

Sogar diesmal musste das arme „bessere" herhalten, um zu dem beschlossenen kolossalen Stillleben die wichtigsten Früchte zu holen, da das schlechtere sich nicht entschliessen konnte, aufzustehen, und bald wieder auf seinem gebogenen Rohrsessel eingeschlafen war.

In der Folge der Geschichte spielt durch längere Zeit das bessere ICH ganz allein, deshalb leihe ich ihm bis auf weiteres den Namen seines rechtmässigen Besitzers.

Josef Meiers besseres Ich stieg also die Treppe hinab und schlug den Weg zu einer ihm wohlbekannten Obsthändlerin ein, ohne sich besonders zu beeilen. Eben wollte der Maler in ihren duftenden Laden eintreten, als ein flüchtiger Blick die Strasse entlang ihm eine Ansammlung von Menschen am Ende derselben zeigte. Natürlich säumte er nicht, seine Schritte dorthin zu lenken. In wenigen Augenblicken war er mitten unter der aufgeregten Menge, die einem bewussten Ziele zuzustreben schien und im Fortschreiten sich unglaublich vergrösserte.

Bald war in dem schwellenden Menschenstrome kein Umkehren mehr möglich, kein Wort zu verstehen in dem „trommelfellzerreissenden" Lärm, und auch kein Polizeimann zu sehen, der unserem Freunde hätte sagen können, was eigentlich vorgienge. Herr Meier begann daher seine Neugierde zu bereuen und an den Erdrückungstod zu denken. Demuthsvoll ergab er sich in sein Schicksal und liess sich willenlos fortreissen, wie er andere unbewusst mitriss. Endlich vor einem prächtigen Gebäude stockte der rasende Lauf, indem der gewaltige Menschenstrom mit mehreren solchen aus anderen dort einmündenden Gassen so heftig zusammenprallte, dass das Blut hoch aufspritzte und so mancher arme Neugierige bei dem Zusammenstoss einen Stock hoch emporflog. Keiner von den Glücklichen, die lebend so weit gekommen

Buchschmuck für V. S.
gez. von Josef Olbrich.



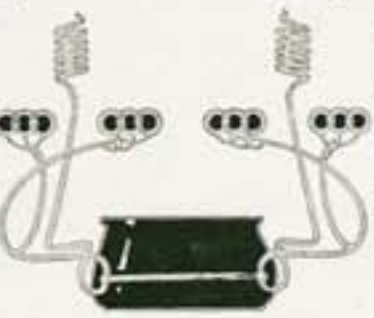
waren, hörte die letzten Klagen der Untergesunkenen und an den Wänden Plattgedrückten; keiner fühlte, dass er auf zitterndem Menschenfleisch schritt, und keiner sah das blutigrothe Bächlein, welches die Eingangsstufen herabplätscherte; alle drängten gegen das Thor des Gebäudes, hineinzukommen um jeden Preis, lebend oder todt.

Unter denen, die lebendig die Todespforte passierten, befand sich auch durch Zufall unser Faulpelz, und wurde dadurch erst recht der grössten Gefahr ausgesetzt.

Er glaubte in eine freiwillige Folterkammer zu treten, in welcher Tausende gleichzeitig gezwickt und gestochen wurden, so unerfreulich war der Anblick der verzerrten Gesichter, so wenig harmonisch der ungeheure Schrei der wahnsinnigen Menge. Aber doch schien manchmal die Disharmonie der Schmerzenslaute einer Harmonie von Rufen der Begeisterung zu weichen; auf jeden Fall wurde die Sache immer unfassbarer. Haarsträubend wunderbar, unerklärlich selbstverständlich war die Scene, welche den Hauptsaal des Gebäudes erfüllte. Nicht nur nebeneinander stand man, wie sonst bei den gedrängtesten Fest-Versammlungen, sondern, weil niemand hinaus konnte und fortwährend Nachschub kam, war bald der ganze Fussboden besetzt, die Nachfolgenden stiegen auf den Köpfen und Schultern der Anderen umher, diese ihrerseits standen auf den armen Zertretenen, welche mit dem Blute ihrer Leidensgenossen einen schaurig farbigen Teppich bildeten.

Auf der einen Seite des Saales entdeckte der Maler plötzlich eine kolossale Marmorbüste, um welche sich der wirre Menschenknäuel drängte. Laut priesen die Niedersinkenden noch mit ihrem Wehgesang den grossen Mann und bewarfen seine Büste mit Lorbeerkränzen, so dass sie allmählich darunter zu verschwinden begann. Auf der anderen Seite aber befand sich dieses Mannes unsterbliches Werk, von dem unser Freund leider nichts sehen konnte, als hin und wieder das flüchtige Blitzen eines gewaltigen Goldrahmens.

Wie nun ganz logischerweise der Menschenstrom, der hier im Riesensaale zum Meere geworden, gewaltige Wellen schlug, so befand sich der Künstler bald tief unten, seine Locken in das Blut der Verstümmelten tauchend, bald suchte er hoch oben auf den Köpfen des Publicums das Gleichgewicht zu finden, immer vergeblich bemüht, einen Ausblick auf das Bild zu gewinnen. Eben richtete er mit dem rechten Fusse furchtbare Verwüstungen in dem Gemüsegarten eines Damenhutes an, nachdem der linke einen Cylinderhut zum dauernd geschlossenen Chapeau claque gemacht hatte, während die Hände vergeblich in der Luft nach irgend einem Halt suchten. Da wurde



Buchschmuck für V. S.
gez. von Josef Olbrich.

ihm plötzlich die ganze Situation klar. Ein brausender Jubelruf übertönte noch das Gebrüll des Menschenmeeres, denn die Anwesenden hatten die vollkommene Ähnlichkeit unseres Freundes mit der gefeierten Büste constatiert. Man begann dieselbe ihrer Lorbeerkränze zu entlauben und mit denselben nach dem Erhabenen zu schiessen, bis endlich einer seine Schultern umgab.

Das Gebäude bebte in seinen Fugen, während ein Hochgefühl der Befriedigung den Künstler durchzog und ein geheimnisvolles Regen durch sein Künstlerhaar gieng, als wollten Feenhände seine Locken noch schöner rollen, zur vollendetsten Vollendung, würdig des grossen Meisters!

„Also doch unsterblich geworden," jubelte er; „es musste ja so kommen!" Wieder versuchte er krampfhaft, in die Nähe des Bildes zu gelangen, aber die Bewunderung seiner Anbeter verhinderte ihn, sein eigenes Werk zu sehen, geschweige denn ein Urtheil darüber zu gewinnen.

In seiner Verzückung bemerkte er nicht mehr, wie alles sich herandrängte, um ihn näher zu sehen, wie unter ihm die Menge sich wie eine Windhose hob, er immer obenauf, der Saaldecke näherrückend. Seine Lage war kritisch. Im nächsten Augenblick wäre er kopfüber in die Schar seiner Anbeter gestürzt, doch, o Gnade des Schicksals, der wohlwollende Riesenventilator, dem er ganz nahe gekommen war, sog unseren Freund mit einem gewaltigen Zuge ein, infolgedessen er wie der Blitz bei der runden Öffnung hinausschoss, den Lorbeerkranz im Saale zurücklassend, der, beim Passieren des engen Loches von seinem Träger abgestreift, dasselbe nun malerisch umgab, nachdem der Bewunderte dadurch entschwunden war.

Staunend richteten sich tausend offene Mäuler nach dem bekränzten Loche!

Weiss Gott, wohin der Künstler, d. h. sein besseres Ich, geflogen wäre (vielleicht in eines seiner Luftschlösser oder einen anderen Höhencurort), wenn nicht infolge der plötzlichen Abkühlung sein schlechteres Ich sich zu regen begonnen hätte. So flog es denn in die traurige Wirklichkeit zurück und der Traum war aus.

Blendend weiss wie am Morgen blickte die Götterleinwand den grellfarbigen Faulpelz an. Grellfarbig? Jawohl, den grellfarbigen Faulpelz, denn während seines Traumes hatte er sich bedeutend verändert. Cadmium, Stronzian, Veronesergrün und Pariserblau schienen eine Conferenz in seinem Gesichte zu halten, während der Zinnober auf der Nasenspitze offenbar den Vorsitz führte. So kann nur einer aussehen, der, über seiner Palette eingeschlafen, sein Gesicht in die Farbenberge vertieft hat. Die herrlichen Locken waren durch Flecken aller Farben ganz verdorben und aus den Falten seiner Künstlerhose träufelte feinduftender Terpentin auf den Boden. Dieser verdammte Terpentin! Kaum hatte sein Duft die Geruchsorgane des Meisters berührt, als dieser in seinem Schrecken die schöne Frau von Vormittag erschaute. Schaudernd verhüllte er sein Gesicht mit den Händen und sagte dreimal gar nichts. Sie aber hielt eine lange Rede, aus der er, einer Ohnmacht nahe, nur ab und zu ein Schlagwort hörte, wie: „Scandal! schlafen . . . träumen . . . Faulpelz! . . . Locken stutzen . . . Malerei aufgeben! . . .

Lange waren ihre Worte schon verhallt, als er es wagte, aufzuschauen; verschwunden war sie mit der weissen Leinwand, unmerklich, wie sie gekommen, . . . mit ihr der Terpentingeruch.

Nachdem unser Freund, nach einem flüchtigen Blick in den Spiegel, vor Entzetzen fast gestorben wäre, verbrachte er den Rest des Tages mit Reinigung seines Gesichtes und Kopfes, liess sich bald darauf seine Locken schneiden und wurde Gemischtwarenhändler. Sein ganzes Leben lang vermied er Terpentingeruch.

M. KURZWEIL.

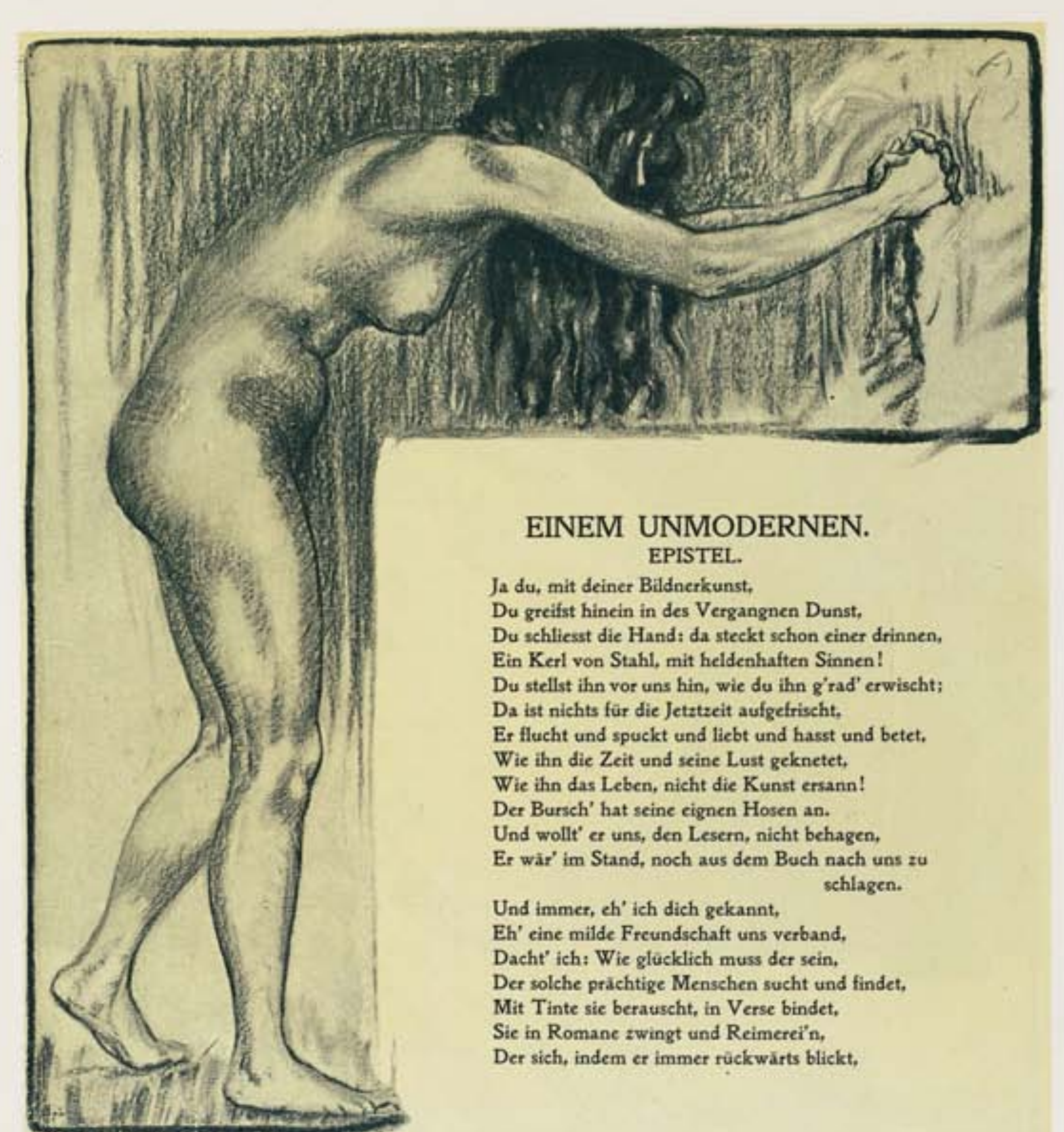


Verziertes Notenmanuscript für V. S. gez. v. Kolo Moser.



≡ CARNEVALSGRUSS. ≡

Für V. S. gez. v. Jos. Engelhart.

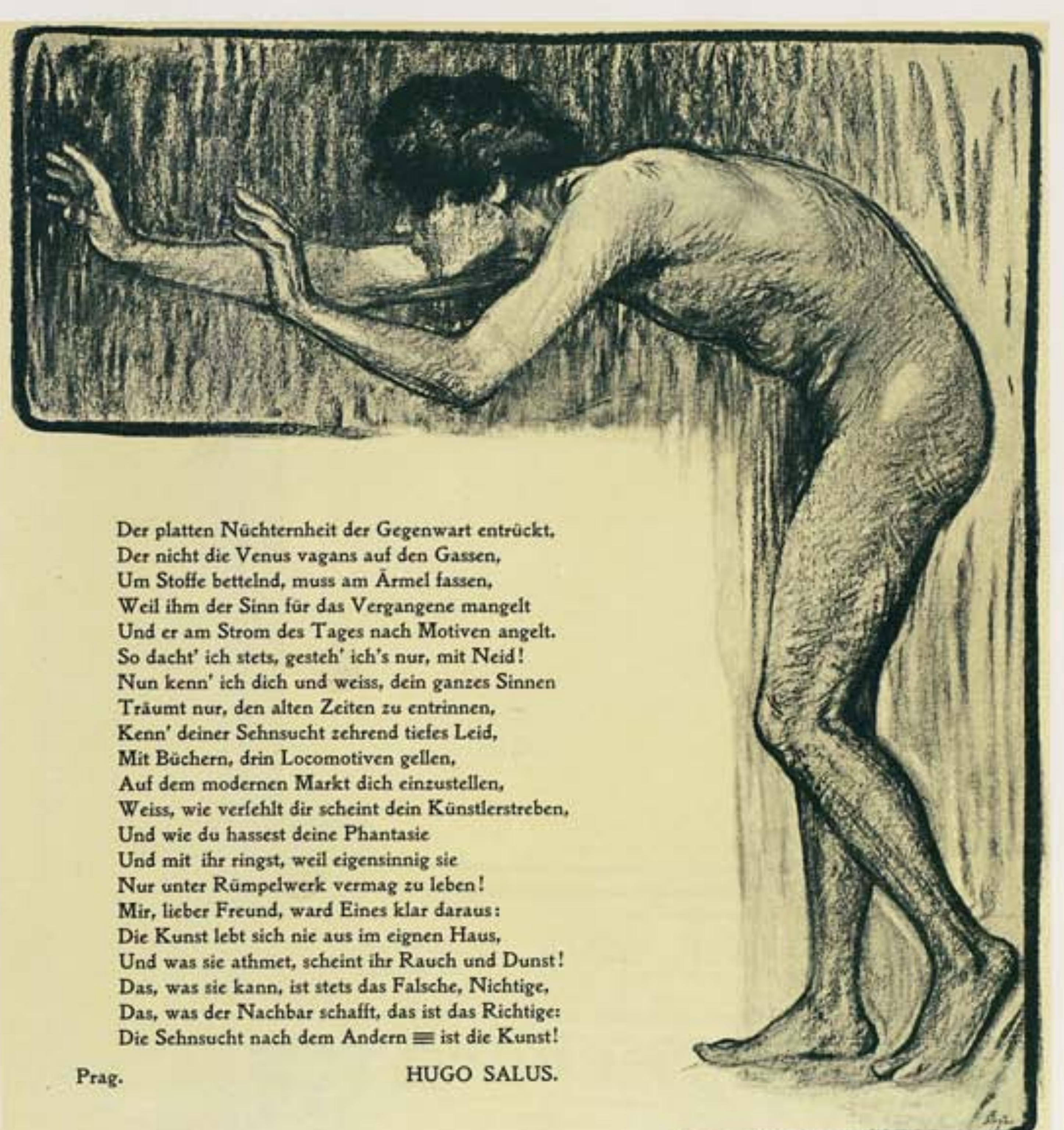


EINEM UNMODERNEN.

EPISTEL.

Ja du, mit deiner Bildnerkunst,
Du greifst hinein in des Vergangnen Dunst,
Du schliesst die Hand: da steckt schon einer drinnen,
Ein Kerl von Stahl, mit heldenhaften Sinnen!
Du stellst ihn vor uns hin, wie du ihn g'rad' erwischt;
Da ist nichts für die Jetztzeit aufgefrischt,
Er flucht und spuckt und liebt und hasst und betet,
Wie ihn die Zeit und seine Lust geknetet,
Wie ihn das Leben, nicht die Kunst ersann!
Der Bursch' hat seine eignen Hosen an.
Und wollt' er uns, den Lesern, nicht behagen,
Er wär' im Stand, noch aus dem Buch nach uns zu
schlagen.

Und immer, eh' ich dich gekannt,
Eh' eine milde Freundschaft uns verband,
Dacht' ich: Wie glücklich muss der sein,
Der solche prächtige Menschen sucht und findet,
Mit Tinte sie berauscht, in Verse bindet,
Sie in Romane zwingt und Reimerei'n,
Der sich, indem er immer rückwärts blickt,



Für V. S. gez. v.
Jos. Engelhart.

Der platten Nüchternheit der Gegenwart entrückt,
Der nicht die Venus vagans auf den Gassen,
Um Stoffe bettelnd, muss am Ärmel fassen,
Weil ihm der Sinn für das Vergangene mangelt
Und er am Strom des Tages nach Motiven angelt.
So dacht' ich stets, gesteh' ich's nur, mit Neid!
Nun kenn' ich dich und weiss, dein ganzes Sinnen
Träumt nur, den alten Zeiten zu entrinnen,
Kenn' deiner Sehnsucht zehrend tiefes Leid,
Mit Büchern, drin Locomotiven gellen,
Auf dem modernen Markt dich einzustellen,
Weiss, wie verfehlt dir scheint dein Künstlerstreben,
Und wie du hassest deine Phantasie
Und mit ihr ringst, weil eigensinnig sie
Nur unter Rümpelwerk vermag zu leben!
Mir, lieber Freund, ward Eines klar daraus:
Die Kunst lebt sich nie aus im eignen Haus,
Und was sie athmet, scheint ihr Rauch und Dunst!
Das, was sie kann, ist stets das Falsche, Nichtige,
Das, was der Nachbar schafft, das ist das Richtige:
Die Sehnsucht nach dem Andern ≡ ist die Kunst!

Prag. HUGO SALUS.


Decorative Landschaft
für V. S. gez. v. Adolf
Böhm.
Umrahmung
für V. S. gezeichnet v.
Jos. Hoffmann.



Decorativer Entwurf v. Fr. König.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Jos. Hoffmann.

AUSSTELLUNGSWESEN.

KÜNSTLERHAUS. Nachdem die heiligen Hallen in der verflossenen „Weihnachtsbescherung" ihre Thore zuguterletzt noch einmal der Markt- und Massenware recht sperrangelweit geöffnet hatten, brachte das neue Jahr endlich einen etwas frischeren Luftzug hinein. Von manchen ward er gewiss auch dort „aufrichtig willkommen" geheissen, denn ganz aussperren kann man den ungestüm anpochenden Fremden nun doch nicht mehr.

Diesmal kam er aus Karlsruhe und stand unter dem Zeichen der FARBIGEN LITHOGRAPHIE. Mit diesen Blättern hatte der „Künstlerbund" vor kurzem in Deutschland (auf der von Bismeyer in Düsseldorf arrangierten Placat- und Lithographie-Ausstellung) Aufsehen erregt. Unserem Publicum war die breite, ungewohnte Art dieser Steindrucktechnik anfangs wohl nicht recht „lieb und fesch" genug, aber es beugte sich bald der den Arbeiten innewohnenden, ernsten Überzeugungskraft, so dass die Karlsruher Gäste einen entschiedenen Erfolg zu verzeichnen haben.

Wo alles so tüchtig war, ist es schwer, einzelne Namen herauszugreifen. In erster Reihe stand GRAF KALKREUTH mit Lithographien, Aquarellen und Radierungen. Der Meister ist mit denen vom Geschlechte der Dürer und Thoma geistesverwandt, in jener schlichten Tiefe, die die mitteldeutsche Stammesart verkörpert, aber

Gez. von H. Schwaiger.



≡ DIE ÄRZTE UND DER TOD. ≡

Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Mo[ser]

dabei auf einer weltmännisch breiten Anschauung des zeitgenössischen Lebens stehend, die ihn wiederum von ihnen unterscheidet. Hat er in den flüchtigen Augenblicksbildern der Grossstadt („Hamburger Hafen") die trübe Stimmung eines Regentages erfasst, ≡ wo den schwarzen Fabrikschloten der Qualm träger als sonst entsteigt und die Schiffspfeifen der Schleppdampfer die feuchte Atmosphäre schrill durchzittern ≡ so folgen wir gerne dem Waidmann auf die „Hühnerjagd" und in ländliche Ruhe, wo der Einzelmensch genesen kann von der ewigen Spannung der Nerven. „Ährenleserinnen", „Schnitter" zeigen diese wiedergewonnene Stimmung der Ruhe in ländlicher Arbeit. Es ist, als habe der Künstler selbst das Bedürfnis, der Grossstadtluft mit ihrem unaufhörlichen Hochdruck zu entfliehen, draussen auf dem Acker Zwiesprache mit der Natur zu halten und seine tausend halben Eindrücke und Empfindungen einmal ganz ausklingen zu lassen.

Eine selten starke Individualität ist E. R. WEISS, von dem auch der später zu besprechende Buchschmuck des Kataloges herrührt und auf dessen ausgestellte originelle Vignetten, Leisten und Vorsatzpapiere wir besonders hinweisen wollen. Seine düstere Radierung „Der Wanderer" verräth eine an Beethoven gemahnende Phantasie und Leidenschaft. Alles ist tief empfunden und wuchtig zum Ausdruck gebracht, so dass Weiss als die geschlossenste Persönlichkeit unter den Karlsruhern erscheinen könnte, ständen ihm nicht die meisten übrigen in fast ebenbürtiger Selbstständigkeit gegenüber. HANS RICHARD v. VOLKMANN, KARL HOFF, HEINRICH HEYNE, WILHELM WULFF, GUSTAV KAMPMANN und WALTER CONZ sind Künstler, die alle die Natur mit ihren eigenen Augen ansehen und sie in grossen Zügen packen. Ihre Kunst ist durch und durch männlich, ehrlich und wahr; ihnen reihen sich die vortrefflichen Lithographien und Zeichnungen von FRANZ HEIN, KALLMORGEN, OTTO FIKENTSCHER und anderen an; um die Namensaufzählung zu vermeiden, sei nur auf den Katalog hingewiesen. Fast hätte ich PÖTZELBERGER vergessen, dessen Aquarell „Feierabend" an Stimmung und coloristischer Kraft zu den pièces de résistance der Ausstellung gehörte, wenn man bei der Fülle von Gutem überhaupt einen solchen Ausdruck gebrauchen darf. Auch FRANZ HOCHS „Perugia", eine Abendstimmung in leuchtenden Goldtönen, darf nicht unerwähnt bleiben, besonders da solche Dinge leider immer noch Caviar fürs Volk zu sein scheinen.

Unter der Ausstellung im Aquarellisten-Club ragten aus dem „juste milieu" mehrere interessante Arbeiten von Auswärtigen hervor, darunter zwei WORPSWEDER (Hans am Ende und Modersohn), sowie ARTURO RIETTI mit seinen

Buchschmuck für V. S. gez. von Kolo Moser.

charakteristischen, genial empfundenen Pastellen. Von Storm van's Gravensande ist man auf anderen Gebieten besseres gewohnt, als in den eingesandten kleinen, allerdings feingetönten Marinen zum Ausdruck gelangt. Eine überraschend tüchtige Arbeit („Mondnacht bei Neapel") mit bewegtem Wasser im Vordergrund sandte WILLI HAMMACHER (Berlin) und JOSEF SATTLER's kleine Guachen („Streit vor dem Rathhause" und „Marktplatz einer altdeutschen Stadt") zeigten den Künstler von seiner geistreichsten und frischesten Seite.

Unter den Wienern seien Rudolf Konopa mit einer „Portraitskizze" und einer „farbigen Zeichnung" (etwas à la Raffaëlli!) und Theodor Bruckner hervorgehoben (mit einer „Pariserin", als Portrait coloristisch geschickt vor einer grüngeblümten Tapete abgestimmt). Bei Konopa ist Geschmack und Gefühl für das Zeitgemässe in hohem Masse vorhanden; leider fehlt noch die persönliche Note. Die übrigen Aussteller blieben, mit wenigen Ausnahmen, die sich vorläufig kaum über schüchterne Versuche erheben, in den alten, ausgetretenen Geleisen.

Weniger um sie hervorzuheben, als um vor einer Scheinkunst zu warnen, seien die Zeichnungen zu dem Cyklus „Rolands Knappen" erwähnt. Das wirklich Gute, Empfundene und Lebende daran, was Heinrich Lefler gezeichnet, leidet unter dem Todten und „Nachempfundenen" in dem architektonischen Ragout seines Mitarbeiters, ein Sammelsurium von allen möglichen und unmöglichen Stilen, perspectivisch verzeichnet und ausserdem mit einer geradezu verblüffenden Unerschrockenheit ≡ Otto Rieth, Anning Bell, Grasset und anderen in stiller Dankbarkeit gewidmet.

Die kunstgewerblichen Stücke der Ausstellung (die bekannten herrlichen Teppiche von OTTO ECKMANN) und Fayencen aus Kopenhagen von Köhler sind an sich ja sehr erfreulich, geben aber in so geringer Zahl keinen genügenden Begriff von der Bedeutung der kunstgewerblichen Richtung für unsere Zeit. Bessere Proben von feingetöntem Steingut (aus der königl. Porzellan-Manufactur in Kopenhagen) waren im Saal der Karlsruher in den Ecken ausgestellt.



Studie gez. v. A. Hynais.



Für V. S. gez. v. Rudolf Bacher

≡ NÄCHTLICHES ABENTEUER. ≡

Zum Schluss noch ein Wort über den KATALOG. Mit Hilfe der Karlsruher ist er etwas geschmackvoller ausgefallen, als er bei uns gewöhnlich zu sein pflegt, d. h. er zerfiel eigentlich in zwei Hälften, von denen die wienerische sich über das Niveau der althergebrachten Manier kaum erhob, während der Karlsruher Künstlerbund durch seine beiden Vignetten „Saat" und „Ernte" von E. R. WEISS (am Anfang und Schluss dieser Abtheilung), sowie durch trefflich reproducierte Lithographien von Volkmann, Hoff, Conz, Hoch und Heinrich Heyne und eine Zeichnung (Kindergruppe) von Kalkreuth sehr vortheilhaft heraustrat. Durch diese glückliche Anregung ist der ERSTE SCHRITT ZUR VERBESSERUNG DES AUSSTELLUNGS-KATALOGES geschehen. Das Beispiel, das die Karlsruher uns gegeben, wird hoffentlich bald dahin führen, dass man auch hier endlich lernt, einen solchen Katalog von künstlerischen Gesichtspunkten aus so zusammenzustellen, dass er nicht bloss während der Ausstellung als „das nothwendige Übel" erscheint, sondern auch noch nach Schluss derselben immer seinen eigenen Wert behält. Ein Versuch, in diesem Sinne „frei nachzuempfinden", war die kräftige Federzeichnung (Landschaft mit Regenbogen auf Seite 5), die sich allenfalls noch ertragen liess. Unerträglich aber ist es, wenn mit stilistischen Motiven eine Spielerei getrieben wird, wie in dem sinnlosen Schlussblatt des Nachtrags. Dasselbe gilt von der etwas „zu frei" aus dem Umschlag der neuen Zeitschrift „Decorative Kunst" abgepausten Zierleiste auf Pagina 2!

W. SCHÖLERMANN.


Buchschmuck für V. S. gez. v. J. Hoffmann.


Skizze v. J. Engelhart.







Bucheinband v. Kolo Moser.

ZEITSCHRIFTEN.

Für V. S. gez. v. J. Hoffmann.

Ungemein reichhaltig ist die Januar-Nummer der Londoner Monatsschrift „THE STUDIO" ausgefallen. Wir heben aus der Fülle des Gebotenen besonders heraus: „GERALD MOIRA'S Malereien und Bas-Reliefs (Leitartikel) von Gleeson White, „STEINLEN ALS LITHOGRAPH (von Gabriel Mourey) mit charakteristischen Illustrationen der Arbeiten des Meisters, eine Federzeichnung von FORAIN, eine Facsimile-Zeichnung von FERNAND KHNOPFF und colorierte kunstgewerbliche Vollblätter. Ganz besonders machen wir unsere Leser auf den Artikel „A MODERN ENGLISH COUNTRY HOUSE" von dem Architekten Arnold Mitchell aufmerksam, weil die anschauliche Darstellung in Bild und Schrift eine dankenswerte Anregung für einheimische Kreise des wohlhabenden Mittelstandes in Fragen geschmackvoller und einfacher Hauseinrichtung bietet.

Diese Zeitschrift, welche uns mit der modernen Bewegung im Auslande wie keine andere Publication auf dem Laufenden hält, hat sich nicht nur in England, Amerika und den Colonien eingebürgert, sondern ist auch bei uns in letzter Zeit ein gern gelesenes Organ. Seine fabelhafte Verbreitung beweist nur zu deutlich, auf wie hohem Gesammtniveau der Leserkreis in den angelsächsischen Culturländern



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

stehen muss, im Vergleich zu Deutschland und Österreich! Wir können nur hoffen, dass die vereinigten Anstrengungen gleichgesinnter Organe auch bei uns allmählich Früchte tragen werden, wofür glücklicherweise schon heute Anzeichen genügend vorhanden sind.

„Der Architekt", Supplementheft:

„AUS DER WAGNERSCHULE."

Für V. S. gez. v. Jos. Hoffmann.

Dieses unserer Redaction eingesandte Supplementheft der Zeitschrift „Der Architekt" haben wir mit Freude begrüsst, sowohl seiner äusseren Erscheinung als auch seines anregenden Inhaltes wegen. Wir möchten nur wünschen, dass jedes Heft der Zeitschrift so gut ausfiele. Ohne auf Einzelheiten diesmal eingehen zu können, greifen wir aus dem reichen Material als Illustration die „Gallerie am Meer" heraus, von Jan Kotera entworfen. Dieser grossangelegte Plan einer idealen Stadtanlage für den Hafen von Calais, ebenso wie die verschiedenen Entwürfe der übrigen Schüler geben Zeugnis von dem anerkennenswerten Streben, architektonische Probleme mit selbständiger Auffassung aus dem Geist zeitgemässer Anschauungen heraus zu lösen und praktischen Bedürfnissen anzupassen. Fehlt es hie und da noch vielleicht an der vollen Bewältigung und Vertiefung der Aufgaben, so lässt sich in kurzer Zeit von einer jungen, kraftvoll emporringenden, aber mit ungünstigen Verhältnissen kämpfenden Bewegung gar nicht mehr verlangen. Die Tendenz dieser Bestrebungen verdient die Anerkennung und Mitwirkung jedes ernsten Kunstfreundes; in den unter den Umständen selten günstigen Erfolgen des Oberbaurathes Wagner und seiner Schule glauben wir die Gewähr einer gesunden Zukunft in unserer Architektur erblicken zu dürfen. Freilich ist der Weg weit bis zum Ziel und viel Kehricht muss noch hinweggefegt werden, bis es solchen Leuten als Künstler gelingt, die Phalanx der meist schwindelhaften Bauspeculanten aus dem Felde zu schlagen. WANN WIRD KOMMEN DER TAG?



Gallerie am Meere. Entwurf v. Jan Kotera.

Noch eine Bemerkung zur „Preisausschreibung" im Jännerheft des „Architekt" möchten wir bei dieser Gelegenheit nicht unterdrücken. Es wird darin eine Preisconcurrenz ausgeschrieben über das Thema „Die alte und die neue Richtung in der Architektur". Die Motivierung ist folgende: „Wir stehen in einer Periode der Baukunst, in der neue Ansichten alte Ansichten zu verdrängen suchen, in der eine Richtung, die sich den Namen „Moderne" beilegt (!), im Kampfe begriffen ist mit althergebrachten Überlieferungen. Dergleichen pflegt sich freilich zunächst auf künstlerischem Gebiete selbst abzuspielen; aber ein interessantes Problem ist die wissenschaftliche Fixierung solcher Vorgänge immerhin" . . .

Die „wissenschaftliche FIXIERUNG" eines noch IM ENTSTEHEN begriffenen künstlerischen Vorganges? Jeder Commentar ist überflüssig!

Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.



Für V. S. gez. v. Alf. Roller.

DIE KUNST IM HANDWERK. Zum Zweck der Förderung des neuen Kunsthandwerks hat in München der Ausschuss für Kunst und Handwerk die Errichtung einer Auskunftei und die Gründung einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung unter dem Namen „VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK" beschlossen. Wir begrüssen das dankenswerte Unternehmen mit herzlichem Willkommen und werden auf den Gegenstand ausführlich zurückkommen.

Die Fortsetzung der neuen Kunstzeitschriften hält vollständig, was der Anfang versprach, vor allem die Bruckmann'sche „DECORATIVE KUNST" mit Artikeln über die „Königl. Porzellan-Manufactur in Kopenhagen" von C. Nyrop, über „Farbige Glasfenster" und die dritte Folge des Aufsatzes von S. Bing, Paris: „Wohin treiben wir", mit glücklich ausgewähltem Illustrationsmaterial.

„DEUTSCHE KUNST UND DECORATION" bringt einen interessanten monographischen Artikel über FRITZ ERLER.

Auf das erste und zweite Heft des dritten Jahrganges der Zeitschrift „PAN" möchten wir unsere Leser besonders aufmerksam machen. Er enthält Beiträge von ALFRED LICHTWARK (über „Denkmäler", sowie über „Potsdam und die Hohenzollern"), WILHELM BODE („Künstler u. Kunsthandwerk"), Monographien über französische Künstler (Dégas, Puvis de Chavannes, Jean Dampt, Constantin Meunier u. a.). Aus dem an künstlerischer und kunsttechnischer Wiedergabe kaum zu überbietenden Reichthum an illustrativem Stoff heben wir die Originalradierung („Waldsee") von WALTER LEISTIKOW hervor, sowie den meisterhaften Originalholzschnitt (Portrait BASTIEN LEPAGES) von Leveillé.

Die Januar-Nummer der Londoner Monatsschrift „THE ARTIST" bringt interessantes textliches und graphisches Material zu Artikeln über Lucien Monod und zwei hervorragende englische Künstler (William Hyde und Patten Wilson), der letztere mit Zeichnungen zu Chaucers „Canterbury Tales". Von kunsthistorischem Interesse ist auch ein angefangener Aufsatz über die präraphaelistische Bewegung in England, der eine feine psychologische Studie über Dante Gabriel Rossetti enthält.

Entwurf von J. Engelhart.

Wir möchten unsere Leser noch auf ein gediegenes, viel zu wenig gelesenes Organ für Kunst und Dichtung aufmerksam machen, nämlich auf den im Verlag von Georg D. W. Callvey in München erscheinenden „KUNSTWART", Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden. Wer ernste, scharfe und unparteiische Kritik gern lesen mag, der nehme nur getrost den „Kunstwart" zur Hand. Denn die Aufsätze eines Adolf Bartels, Paul Schulze-Naumburg, Avenarius und anderer Mitarbeiter des äusserlich so unscheinbaren Blattes wird man nie ohne geistige Anregung und Befriedigung über ihren ernsten Inhalt und durchwegs vornehmen literarischen Charakter aus der Hand legen. S.



Architekturskizze für V. S. gez. von Jos. Hoffmann.



Gez. von A. Böhm.

≡ LÄMMERWOLKEN. ≡

MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.



Für V. S. gez. von A. Roller.

Das Mitglied, Architekt JOSEF M. OLBRICH, ist durch die polnische Künstlergesellschaft mit dem Bau ihres in Krakau zu errichtenden Künstlerhauses beauftragt worden. Für dieses Gebäude ist das Project erworben, welches Olbrich seinerzeit für das an der Wollzeile projectierte Ausstellungsgebäude der Vereinigung geliefert hatte, so dass dieser architektonische Gedanke nunmehr doch zur Ausführung gelangt.

Aus dem PROGRAMM der in Vorbereitung befindlichen Hefte von VER SACRUM theilen wir zur Kenntnis unserer Leser mit, dass eine AUSSTELLUNGSNUMMER im April erscheinen wird und auch eine HÖRMANN-NUMMER in Vorbereitung ist.

Auf Grund zahlreich eingelaufener Anfragen geben wir hierdurch bekannt, dass zu unseren Ausstellungen nicht allein die Werke unserer Mitglieder oder besonders eingeladener Künstler zulässig sind, sondern dass es jedem Künstler freisteht, an den Bestrebungen und Veranstaltungen der Vereinigung theilzunehmen. Nachdem jedoch für die erste Ausstellung (in den Räumen der Gartenbaugesellschaft, Parkring 12) die Anmeldungen bereits so zahlreich eingelaufen sind, werden wegen des zur Placierung der Werke verfügbaren Raumes die Aufnahmen diesmal nur in verhältnismässig beschränktem Masse stattfinden können.

NEU ERNANNTE CORRESPONDIERENDE MITGLIEDER:

Riviere Briton, Maler	London.
Burne-Jones Sir Edward, Maler etc.	London.
Clausen George, Maler	Newport, England.
Herterich Ludwig, k. Professor	Stuttgart.
Lavery E., Maler	London.
Leibl Wilhelm, k. Professor	Aibling.
Kalkreuth Graf v., k. Professor	Karlsruhe.
Khnopff Fernand, Maler	Brüssel.
Répine I., k. Professor, Maler etc.	St. Petersburg.
Volz Wilhelm, k. Professor, Maler	München.
Walton E. A., Maler	London.
Zügel H., k. Professor	München.

Für V. S. gez. v. Kolo Moser.





Buchschmuck für V. S. gez. v. Josef Hoffmann.




Gerlach & Schenk.
Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM

ORGAN DER
VEREINIGUNG
BILDENDER
KUENSTLER
OESTERREICHS
MAERZ 1898
JÄHRL. 12 HEFTE
IM ABONN. 6 FL. 10 M.



GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM

ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller und Dr. Max Eugen Burckhard.

SCHRIFTLEITUNG: WILHELM SCHÖLERMANN, IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: 2½—5 Uhr.)

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, Akadem. Maler, III., Rennweg 33.

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM

erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von 2—3 Ausstellungsheften, je 24—30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapiere.

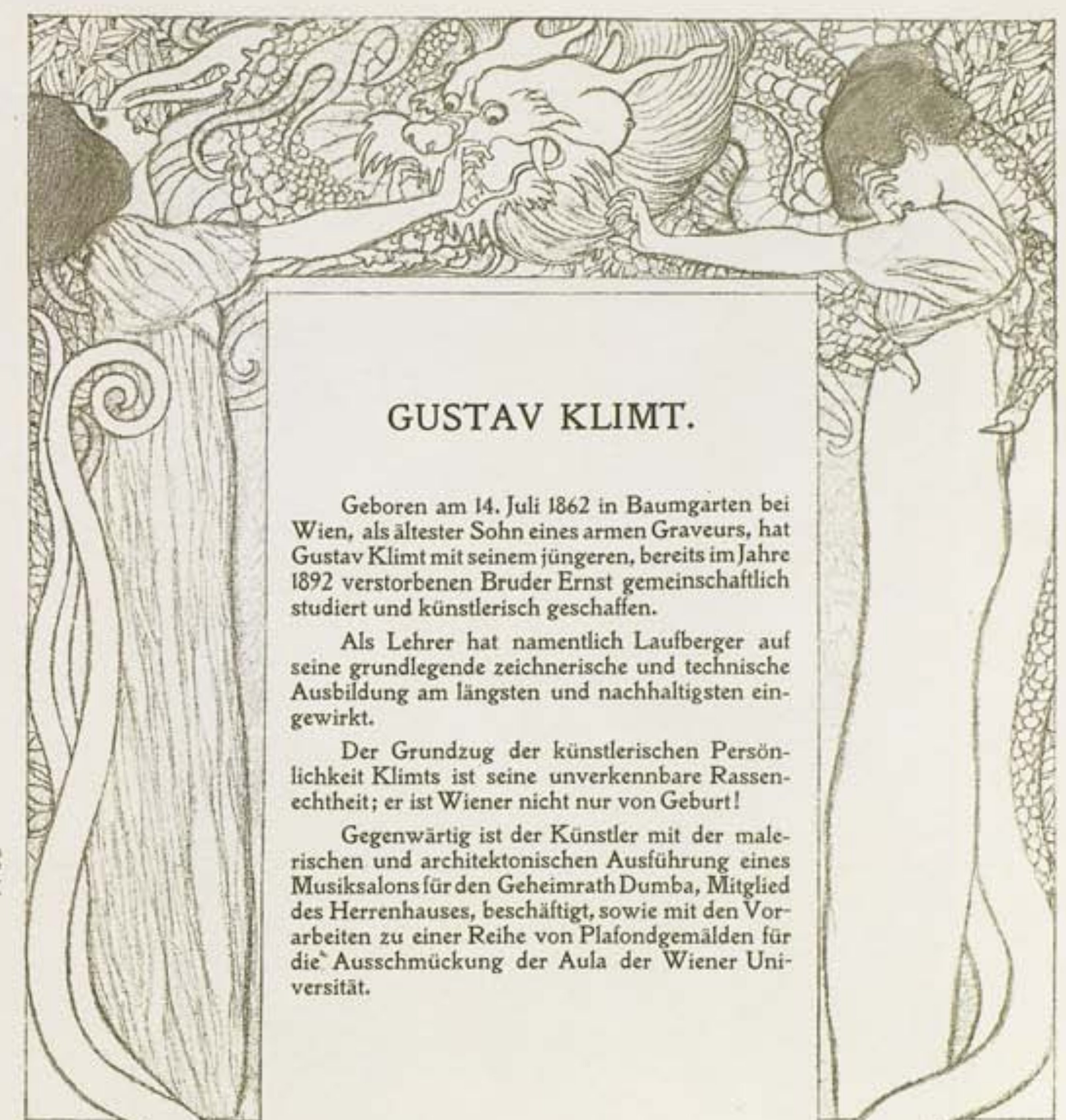
Jahresabonnement	Kr. 12.—	= M. 10.—
Preis des einzelnen Heftes	„ 2.—	= „ 1.67
Ausstellungshefte im Einzelverkaufe	„ 3.—	= „ 2.50

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten, die im Postbezirke von Österreich-Ungarn liegen, franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration:
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51,
wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.





Gust. Klimt. Aus „Allegorien, neue Folge". Verlag v. Gerlach & Schenk.

GUSTAV KLIMT.

Geboren am 14. Juli 1862 in Baumgarten bei Wien, als ältester Sohn eines armen Graveurs, hat Gustav Klimt mit seinem jüngeren, bereits im Jahre 1892 verstorbenen Bruder Ernst gemeinschaftlich studiert und künstlerisch geschaffen.

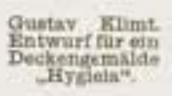
Als Lehrer hat namentlich Laufberger auf seine grundlegende zeichnerische und technische Ausbildung am längsten und nachhaltigsten eingewirkt.

Der Grundzug der künstlerischen Persönlichkeit Klimts ist seine unverkennbare Rassenechtheit; er ist Wiener nicht nur von Geburt!

Gegenwärtig ist der Künstler mit der malerischen und architektonischen Ausführung eines Musiksalons für den Geheimrath Dumba, Mitglied des Herrenhauses, beschäftigt, sowie mit den Vorarbeiten zu einer Reihe von Plafondgemälden für die Ausschmückung der Aula der Wiener Universität.



Gustav Klimt.
Plakat-Entwurf.



Gustav Klimt.
Entwurf für ein
Deckengemälde
„Hygieia".



Gustav Klimt.
Studie.

G. K
1897

Gustav Klimt.
Porträtskizze.





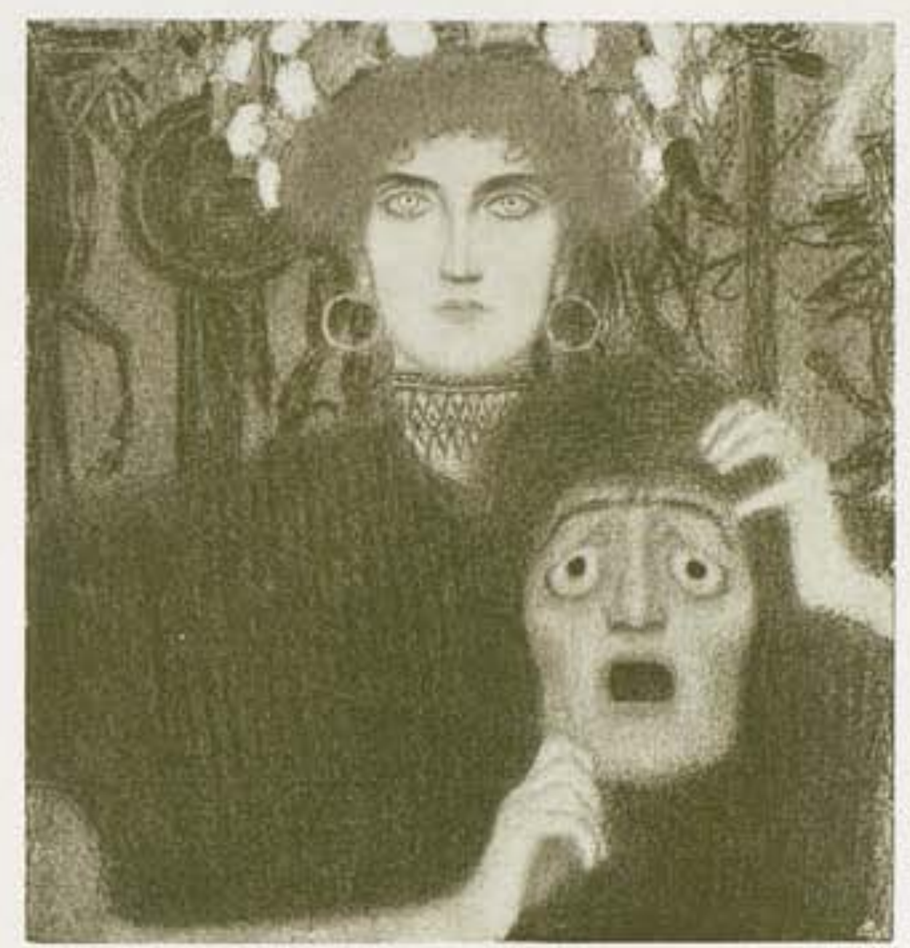
Gustav Klimt.
Studie.

FISCHBLUT.



Für V. S. gez. v. Gust. Klimt.

Gustav Klimt. Aus „Allegorien", neue Folge. Verlag von Gerlach & Schenk.



SYMBOLISTIK VOR HUNDERT JAHREN.

Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk. Mit anderen Worten: Alle Schönheit ist Allegorie.
FRIEDRICH SCHLEGEL.

Aus einem noch unvollendeten Werke über die Romantik von Dr. Ricarda Huch.

Können Sie ihm den Unterschied zwischen allegorischer und symbolischer Behandlung begreiflich machen," schrieb Goethe an Schelling in Bezug auf einen jungen Maler, Namens Martin Wagner, „so sind Sie sein Wohlthäter, weil sich um diese Axe soviel dreht." Ob und wie Schelling das ausgeführt hat, weiss ich nicht zu sagen. Zwei Zeitgenossen aber, Tieck und der Ästhetiker Solger, welche ebenfalls über das Verhältnis dieser Begriffe viel nachgedacht hatten, kamen zu dem folgenden Schlusse: Der Punkt, wo Philosophie, Religion und Poesie sich berühren, ist die Mystik. Mystik, so könnte man etwa das, was sie meinten, zutreffend ausdrücken, ist das unmittelbare Gefühl des Einsseins mit der Welt und Gott. Kunst ist angewandte Mystik. Auf bewusst angewandter Mystik beruht die Allegorie, auf unbewusst angewandter die Symbolik. „Beide haben ihre Grenze," so heisst es in Solgers eigenen Worten, „wo die Allegorie in blosses Verstandesspiel und die Symbolik in Nachahmung der Natur übergeht." Zwischen diesen beiden äussersten Punkten geht denn in der That die Wellenbewegung der Künste auf und nieder.

Bemerkenswert ist, dass Solger keineswegs das Allegorische gänzlich verwirft. Wie sollte er auch, als Zögling der Romantiker, die der vom Bewusstsein geleiteten Kunst das Wort redeten, ja, für die das bewusst-unbewusste Schaffen der Höhepunkt der Kunst war. Erst da, wo die Allegorie in Verstandesspiel übergeht, verlässt sie das Gebiet der Kunst. So einfach und schlagend diese Fassung des Unterschiedes zwischen Allegorie und Symbolik ist, so schwierig ist doch die Anwendung im einzelnen Falle, ebenso schwierig, wie die unendlich vielen, unendlich feinen Übergänge aus dem Unbewussten im Bewusstsein zu erkennen sind.

Dass jeder grosse Künstler Symboliker gewesen sei und sein müsse, durften die Romantiker, nach dieser Erklärung des Begriffes, füglich behaupten. Für den Materia-

listen IST die Welt, für den Spiritualisten BEDEUTET sie etwas, dem Romantiker ≡ oder sage man Künstler oder Idealisten ≡ ist und bedeutet sie gleichviel, wie wenig er sich dieser inneren Überzeugung bewusst sein möge. Im Zeitalter der Romantik freilich musste auch dem naivsten Menschen einmal von irgendwoher ein Denk-Reiz anfliegen; die meisten Künstler verstanden sich ebensogut oder besser auf den Sinn ihrer Schöpfungen, als auf das Schaffen.

Da in der neuen deutschen Kunst ≡ wie auch in der Wissenschaft ≡ die Theorie der Praxis voraufgeht, will ich zuerst anführen, welches die Ansichten der ersten romantischen Ästhetiker über die Malerei waren. In dem Gespräch über die Gemälde, wo Wilhelm Schlegel und seine Frau Karoline diese in der Dresdener Gallerie gewechselten Betrachtungen niederlegten, definierten sie die Malerei als die Kunst des Scheins*) gegenüber der Plastik, als der Kunst der Formen. Kunst des Scheins, weil Färbung und Beleuchtung, die Mittel, wodurch die Körpererscheinen, nicht etwa nur einen nebensächlichen Reiz des Bildes ausmachten, sondern recht eigentlich die Hauptsache wären; denn eben diesen Schein, den man im gewöhnlichen Leben, wo es einem nur auf die Körper ankommt, nicht sieht, gewissermassen sogar unaufhörlich vernichtet, den zu sehen solle der Maler uns lehren, indem er ihn idealisiert, ihm einen Körper gibt. Daraus, dass das Erscheinen ≡ das blosse Phänomen, wie Wilhelm sagt ≡ das Wesentliche ist, folgt, dass auf den Körper weniger ankommt. In diesem Gefühl wird auch das Stillleben, eine Gattung, die damals als ganz untergeordnet betrachtet wurde, lebhaft in Schutz genommen. Als die höchste aber empfinden sie die Landschaft. Ganz wurden sie sich nicht darüber klar, warum; sie meinten, weil gerade dort das blosse Phänomen ≡ die Beleuchtung ≡ eine so wichtige Rolle spiele. Unter den Landschaften der Dresdener Gallerie zogen die düsteren Phantasien Salvator Rosas sie am meisten an. Das erklärten sie daraus, „weil er die Natur bloss wie eine Schrift gebraucht, in deren grossen Zügen er seine Gedanken hinwirft".



Gust. Klimt. Placatskizze.

Da sieht man schon alle Grundzüge einer Symbolik bei einander. Nicht der vergängliche Körper ist das Wesentliche, sondern der erscheinende Geist. Dass das ohne den Körper nicht möglich ist, versteht sich von selbst. Aber darin zeigt sich eben der grosse Künstler, dass er die Körperwelt nicht so malt, wie wir uns gewöhnt haben, sie zu sehen, als Ding an sich, als Hauptsache, als etwas Seiendes, vielmehr als durchsichtige Hülle für etwas Ewiges. „Wenn der Maler dem Schein einen Körper gibt, so muss er ihm ja auch eine Seele einhauchen, und das darf doch wohl seine eigene sein." Man sieht, wie sehr man die Meinung des Begründers der romantischen Schule missverstehen würde, wenn man dächte, er wollte das Bild für das vorzüglichste angesehen wissen, das sich schlechtweg durch schöne Farbe und Beleuchtung auszeichnet. Auch der Schein kann materiell aufgefasst und dargestellt werden.

Als einer der Erstlinge der Romantik erschien bald nach dem Schlegel'schen Gespräche Tiecks Maler-Roman Franz Sternbald. Die Romfahrt eines Schülers von Albrecht Dürer, der für die Romantik das Muster eines echt deutschen Künstlers war, ist der Inhalt des Buches. Merkwürdig ist es nun, wie trotz der grenzenlosen Verehrung Dürers, die überall anklingt, alles, was Sternbald malt und über Malerei äussert, so weltverschieden von der Kunst seines Meisters ist. Das Mittelalter war für Tieck nichts anderes als ein Gestell, das er mit Costümen seiner Erfindung bekleidete. Für die ganz moderne Kunst, von der Franz Sternbald träumte, gab es Vorbilder nur in der Phantasie Tiecks und seiner Genossen. Das erste Bild, das Franz selbständig entwarf, war für den Altar einer Dorfkirche bestimmt und

*) Das Wort „Schein" muss man hier natürlich nicht in dem philosophischen Sinne verstehen, wo es im Gegensatze zu Sein gebraucht wird. Hier, im Gegentheil, soll Schein, Licht, das Seiende bedeuten, im Gegensatz zur Materie, die durch ihn sichtbar wird.

stellte die frohe Botschaft von der Geburt des Herrn dar. Es hatte zwei verschiedene Lichtquellen: auf den Bergen dämmert ein dunkles Abendroth ≡ die Sonne ist schon lange untergegangen ≡ und in der Ferne schreiten zwei Engel durch das Korn, von denen ein himmlischer Glanz über die Landschaft ausstrahlt. Dorthin blicken die Hirten in sehnsüchtiger Verzückung, nur ein junger sieht wehmuthvoll der untergegangenen Sonne nach, als sei mit ihr die Freude der ganzen Welt versunken. Ein alter Hirte aber berührt seinen Arm, wie wenn er ihn auf die Herrlichkeit des neuen Lichtes aufmerksam machen wollte, das bereits aufgegangen ist. „Einen solch zarten, trostreichen und frommen Sinn hatte Franz für den vernünftigen und fühlenden Beschauer in das Gemälde zu bringen gesucht."

Waldscenen locken den wandernden Maler besonders. Er denkt sich die schattigen Gründe beseelt durch irgend einen leidenschaftlich menschlichen Vorgang, so aber, dass doch die Landschaft die Hauptsache bleibt. „Wenn ich mir unter diesen dämmernden Schatten die Göttin Diana vorübereilend denke, den Bogen gespannt, das Gewand auf-



Gust. Klimt Studien.

geschürzt und die schönen Glieder leicht umhüllt, hinter ihr die Nymphen in Eile und die Jagdhunde springend, so wird mir das von selbst zum Bilde. Oder stelle dir vor, dass dieser Fussweg sich immer dichter in das Gebüsch hineinwindet, die Bäume werden immer höher und wunderbarer, plötzlich steht eine Grotte, ein kühles Bad vor uns und in ihm die Göttin, mit ihren Begleiterinnen, entkleidet. Da ist die Einsamkeit, Grün, Felsen und Bäume und die nackte Schönheit majestätischer, hehrer und jungfräulicher Leiber vereinigt: füge vielleicht den Aktäon hinzu, so tritt jener wundersame Schreck und die seltsame Freude noch in das Gemälde, in seinen Hunden kannst du schon die thierische Wuth und den Blutdurst darstellen, so ist hier das Widersprechendste in ein poetisches Bild nothwendig und schön verknüpft."

„Oder hier im tiefen Walde die Leiche eines schönen Jünglings, und über ihm ein Freund und die Geliebte im tiefsten Schmerz, vielleicht Venus und Adonis, oder ein lieblicher Knabe, von wilden Räubern erschlagen; die dunkelgrünen Schatten, unter ihnen die blendenden Jugend-



Gustav Klimt.
„Gruppenbildnis"
Fragment (1891).

gestalten, der frische Rasen, die einzelnen zerspaltenen Sonnenstrahlen von oben, die nur das Gesicht und einzelne kleine Theile hell erleuchteten, der Eber oder die Räuber in der Ferne, wie von Gewitterschatten eingehüllt, alles dies zusammen müsste ein vortreffliches Gemälde der Schwermuth und Schönheit ausbilden."

Man sieht aus den letzten Worten deutlich, dass nicht der Gegenstand an sich wirken sollte, sondern bestimmt war, den ganz allgemeinen Sinn der Landschaft dem Beschauer desto inniger zu vermitteln. Aber auch so sind die Bilder noch zu gegenständlich, zu begrenzt. Wie die Wirklichkeit eine Schranke ist für unser Sehnen und Streben, so sind alle Figuren, in denen die treibende Natur sich beschränkt und bestimmt, ein Hindernis für das unendliche Fühlen, das der Maler im Bild fassen möchte.

„Es wurde Abend, ein schöner Himmel erglänzte mit seinen wunderbaren, buntgefärbten Wolkenbildern über ihm. Sieh, fuhr Rudolf fort, wenn ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet, so wollte ich euch eure beweglichen Historien, eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen.



Gust. Klimt.
Studie.

Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Composition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute thut, so mit rosenrothem Schlüssel die Heimat aufschliessen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meer die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehen und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten. O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinn ist leider eine Bedingung eurer Kunst."

Auch die Malerei also sollte ihr Gebiet erweitern, in die benachbarten Künste, Musik und Poesie, überfliessen. Auch hier sollte alles überflüssige, alles was nur Mittel war, beseitigt werden, damit, wie eine Poesie der Poesie, eine Malerei der Malerei entstehe. Nicht alle die Auffälligkeiten der Natur sollten ferner mehr in die Kunst aufgenommen werden. Hat doch die Natur, um sich auszudrücken, die unendliche Zeit und den grenzenlosen Raum, die Kunst nur ein Stückchen Leinwand oder ein paar Verszeilen ≡

was für verschiedene Sprachen müssen sie sprechen, um gleichviel zu sagen! Nur die Essenz der Erscheinungen kann die Kunst geben ≡ Tausende und Tausende von Rosen, immer mehr muss man zusammenpressen, um den einzigen, süssesten Tropfen Rosenöl zu gewinnen.

Ein alter Maler, der im Rufe steht, wahnsinnig zu sein und auch vom praktisch bürgerlichen Standpunkte aus so genannt werden muss, zeigt Franz die Gemälde, die er in seiner weltabgeschiedenen Gemüthsversunkenheit entworfen hat. Darunter ist ein Nacht- und Waldstück: in eine fast unkenntliche Masse hat das Dunkel Berg und Thal verschmolzen. Durch diese Nacht zieht ein Pilgrim mit Stab und Muschelhut, eine von verstohlenem Mondschein umzitterte einsame Gestalt. Voll aber ergiesst sich die Flut des Mondlichts auf ein Crucifix, das vom fernen Hügel, wo sich die Wolken theilen, herabglänzt. „Seht," rief der Alte, „hier habe ich das zeitliche Leben und die überirdische, himmlische Hoffnung malen wollen; seht den Fingerzeig, der uns aus dem finsteren Thal herauf zur mondglänzenden Anhöhe ruft. Sind wir etwas weiter als wandernde, verirrte Pilgrime? Kann etwas unseren Weg erhellen, als das Licht von oben? Vom Kreuze her dringt mit lieblicher Gewalt der Strahl in die Welt hinein, der uns belebt, der unsere Kraft aufrecht hält. Hier habe ich gesucht, die Natur wieder zu verwandeln, und das auf eine künstlerische Weise zu sagen, was die Natur selber zu uns redet; ich habe hier nur ein sanftes Räthsel niedergelegt, das sich nicht jedem entfesselt, das aber doch leichter zu errathen steht, als jenes erhabene, das die Natur als Bedeckung um sich schlägt." Auf Franzens Bemerkung, man könne dieses Gemälde ein allegorisches nennen, erwidert der Alte, alle Kunst sei allegorisch. „Was kann der Mensch darstellen, einzig und für sich bestehend, abgesondert und ewig geschieden von der übrigen Welt, wie wir die Gegenstände vor uns sehen? Die Kunst soll es auch nicht. Wir fügen zusammen, wir suchen dem Einzelnen einen allgemeinen Sinn anzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anderes als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht und nur auf diesem Wege finden kann." Auch an anderen Stellen des Buches wird ausgesprochen, dass das allegorische Gemälde am ehesten erfüllt, was man von der Malerei wünscht. „Hier ist recht der Ort, wo der Maler seine grosse Imagination, seinen Sinn für Magie der Kunst offenbaren kann: hier kann er gleichsam über die Grenzen seiner Kunst hinausgehen und mit dem Dichter wetteifern." Als ein Beispiel aus der älteren Kunst wird das berühmte Bild des Orcagna in Pisa angeführt, deswegen, weil es das ganze menschliche Leben symbolisch darstelle.



Gustav Klimt.
„Gruppenbildnis".
Fragment (1891).

In Tiecks Roman malt nicht nur Franz Sternbald, sondern fast ein jeder, der auftritt, was er auch sei, mindestens mit der Phantasie, eben um den Malern von Beruf zu beweisen, wie ungenügend ihre Kunst bisher gewesen sei. Seht, ruft einer aus, den Tieck zum eigentlichen Helden des unvollendeten Buches bestimmt zu haben scheint, wenn ich malen könnte, „dann würde ich einsame, schauerliche Gegenden abschildern, morsche, zerbrochene Brücken über zwei schroffen Felsen, einem Abgrunde hinüber, durch den sich ein Waldstrom schäumend drängt: verirrte Wandersleute, deren Gewänder im feuchten Winde flattern, furchtbare Räubergestalten aus dem Hohlwege heraus, angefallene und geplünderte Wagen, Kampf mit den Reisenden. Dann wieder eine Gemsenjagd in einsamen, furchtbaren Felsenklippen, die kletternden Jäger, die springenden gejagten Thiere von oben herab, die schwindelnden Abstürze. Figuren, die oben auf schmalem, überragendem Steine Schwindel ausdrücken und sich eben in ihren Fall ergeben wollen, den Freund, der jenen zu Hilfe eilt, in der Ferne das ruhige Thal. Einzelne Bäume und Gesträuche, die die Einsamkeit nur noch besser ausdrücken, auf die Verlassenheit noch aufmerksamer machen. Oder dann weiter den Bach und Wassersturz mit dem Fischer, der angelt, mit der Mühle, die sich dreht, vom Monde beschienen. Ein Kahn auf dem Wasser, ausgeworfene Netze. Zuweilen kämpft meine Imagination und ruht nicht und gibt sich nicht zufrieden, um etwas durchaus Unerhörtes zu ersinnen und zustande zu bringen. Äusserst seltsame Gestalten würde ich dann hinmalen, in einer verworrenen, fast unverständlichen Verbindung, Figuren, die sich aus allen Thierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigten: Insecten und Gewürm, denen ich eine wundersame Ähnlichkeit mit menschlichen



Charakteren aufdrücken wollte, so dass sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äusserten; ich würde die ganze sichtbare Welt aufbieten, aus jedem das Seltsamste wählen, um ein Gemälde zu machen, das Herz und Sinne ergriffe, das Erstaunen und Schauder erregte."

Das ist die romantische Verwirrung, wie Tieck sie liebte; was seinen letzten Grund darin hat, dass die allmähliche Verwandlung des uranfänglichen Chaos in das bewusste Chaos den Grundgedanken der romantischen Philosophie, wie aller Entwickelungsphilosophie überhaupt, bildet.

Wem, der diese Phantasien über Malerei liest, drängte sich nicht Böcklins Name beständig auf die Lippen? Damals, vor hundert Jahren, färbten diese Gemälde-Träume den morgendlichen Himmel des neuen Jahrhunderts; die Wende unseres Jahrhunderts schmückt die wundervolle Wirklichkeit, die Erfüllung. Auch darin ist Böcklin der Künstler, den die Romantiker verlangten und prophezeiten, dass er Maler, Musiker und Dichter zugleich ist; nicht in der Weise der grossen Künstler der Renaissance, die oft mehrere Künste nebeneinander trieben: das Ziel des modernen Künstlers ist, den Geist mehrerer Künste in einer zu umfassen und auszudrücken. Wie fast jeder Prophet ein Moses ist, dem das gelobte Land höchstens von ferne zu schauen vergönnt ist, haben auch die Romantiker eine volle Verwirklichung ihrer Ideen auf dem Gebiete der Malerei nicht erlebt, und als sie endlich kam, war sie von ihren Zeitgenossen nicht heiss ersehnt, wurde nicht augenblicklich erkannt und willkommen geheissen; denn die Romantik war inzwischen erst verachtet, dann vergessen und als wunderbare, missdeutete Erscheinungen giengen die ersten Bilder Böcklins an der Mitwelt vorüber.

Allerdings auch auf die Malerei ihrer Zeit wirkten die Romantiker. Als ihren Ideen am meisten entsprechend rühmten sie den Landschaftsmaler Friedrich, Kaspar David Friedrich, aus Greifswald gebürtig. In seinen Bildern lebte die Stimmung der Ostsee, seines heimatlichen Strandes. Seine Vorfahren waren alle biedere gewerbtreibende Leute gewesen; er besass die strenge Rechtlichkeit, Gradheit und Abgeschlossenheit des nördlichen Volkes. Nie hatte er auch nur versucht, eine fremde Sprache zu erlernen, durch und durch deutsch war er und wollte es sein. Er wird geschildert als ein Mann von hagerem, starkknochigem Körper mit bleichem Gesicht und blauen Augen, die tief verborgen unter stark vorspringenden, buschigen, blonden Augenbrauen lagen. Er war von melancholischem Temperament, nie zufrieden mit seinen Leistungen, was zusammen ihn vielleicht dahin gebracht hatte, einen Selbstmord zu versuchen, an dessen Ausführung er gehindert wurde. Etwas dunkel Geheimnisvolles schien ihn zu umgeben. Studiert



Für V. S. gez. v. Gust. Klimt.

Für V. S. gez. v. Gust. Klimt.



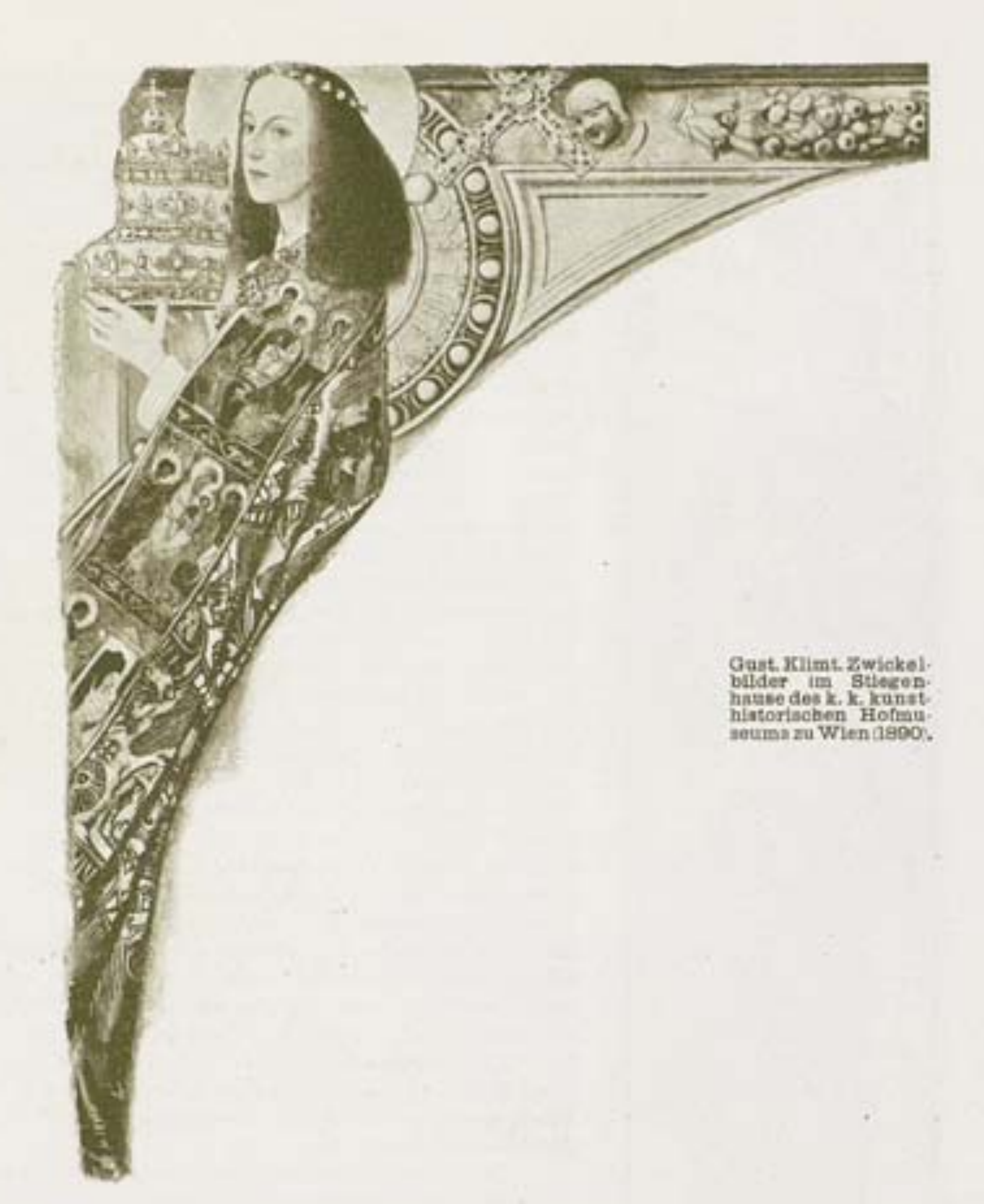
hatte er, wie es damals vielfach geschah, in Kopenhagen, dann in Dresden, wo er Mitglied der Akademie und Professor der Landschaftsmalerei wurde. Aber er blieb immer einsam, fast ohne Verkehr. Die Dämmerung war sein Element, erzählte einer seiner wenigen Freunde; vor dem ersten Morgenlicht und nach Sonnenuntergang pflegte er allein seine Spaziergänge zu machen. Das Zimmer, wo er arbeitete, war stark beschattet; dort brütete er stundenlang über seine Kunstschöpfungen, die eine schroffe, finstere, eigenthümlich poetische Art hatten.

Sein Grundsatz war, ein Bild solle nicht erfunden, sondern empfunden sein; woraus man schliessen darf, dass die seinigen aus einer lyrisch-musikalischen Stimmung heraus entstanden. Zu seinen Besonderheiten gehörte, dass er nie eine Skizze, Carton oder Entwurf irgend welcher Art zu seinen Bildern machte, weil die Phantasie ≡ in ihrem ersten Erguss dort ausgeströmt ≡ dadurch erkalte. Eigen war ihm ferner ein entschiedenes Gefühl für reine Concentration des Lichtes, und er behauptete ≡ höchst charakteristisch ≡, dass ein Traum ihm zuerst die rechte Erkenntnis darüber gegeben habe. Meist malte er Seebilder, die für den damaligen Geschmack barock waren, stets aber die der Ostsee eigenthümlichen Lichtwirkungen mit tiefer Empfindung wiedergaben. Drei Eichbäume neben einem schneebedeckten Hünengrabe ≡ Der Mönch am Meeresstrande ≡ Die Abtei im Eichwalde in Abendbeleuchtung ≡ Felsen mit einem Kreuz im Morgennebel ≡ diese Titel erwecken eine Vorstellung von seiner Art. Es wird erzählt, dass ein Friedrich besuchender Kunstfreund eines seiner Seestücke verkehrt auf die Staffelei gestellt und den dunkeln Wolkenhimmel für die Wellen, das Meer aber für den Himmel gehalten habe. Ein anderer damals berühmter Kunstkritiker hielt ein Bild Friedrichs, das eine weite neblige Gebirgsferne mit einem einzigen darüberschwebenden Adler darstellte, für ein Seestück, dessen Schönheit und tiefe Bedeutung er anwesenden Damen erklärte. Auch diese kleinen Züge geben eine Idee von dem Charakter der Bilder, bei denen jedenfalls die starke, davon ausgehende Stimmung das Wesentlichste war.

Der eigentliche Maler der Romantik aber, der auch theoretisch mit Bewusstsein der neuen Richtung anhieng, war Philipp Otto Runge, wie Friedrich aus dem Ostseegebiet, aus Wolgast, stammend. Seine Freunde verglichen ihn mit Novalis; wie ein Fremdling auf Erden erschien er ihnen. Ein echt romantischer Charakter insofern, als die eigentlich hervorbringende Kraft ihm fehlte, aufgelöst war in feinstgefasertes Denken und Empfinden. Gerade dadurch konnte er mehr als die naiv schaffenden Künstler anregend auf seine Freunde wirken, und da überhaupt Unkundige die Fähigkeit, Pläne zu entwerfen, von der Fähigkeit, Pläne auszuführen, selten genau unterscheiden, erwartete man allgemein das Höchste von ihm. In keinem anderen der jungen Maler war die Überzeugung so lebendig, dass alles,







Gust. Klimt. Zwickelbilder im Stiegenhause des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien (1890).

was man bisher Kunst genannt habe, überlebt sei, dass der neuen Stufe der Entwickelung, auf der man angelangt sei, auch eine neue Kunst entspreche, die naturgemäss allmählich entstehen müsse. Den Charakter dieser neuen Kunst zu bestimmen, sie zu verkündigen und mit herbeizuführen, ihren triumphierenden Einzug vorzubereiten, war das Ziel, das er sich gesteckt hatte.

Die Kunst der Formen, das war seine Ansicht, hätte bei den Griechen ihren Höhepunkt erreicht. Vergebliches Bemühen sei es, jemals die Plastik wieder zu einer ähnlichen Blüte bringen zu wollen. Auch innerhalb der Malerei habe es eine Kunst der Formen gegeben, nämlich die Historienmalerei, die den Gipfel zur Zeit der italienischen Renaissance erreicht habe. Der Neuzeit sei es vorbehalten, diejenige Art der Malerei zu entwickeln, die die Griechen kaum gekannt hätten, die mit der Renaissance erst ins Leben getreten sei: die Landschaft.

Und warum die Landschaft? Vielleicht, weil in ihr das blosse Phänomen eine so grosse Rolle spielt, hatte Wilhelm Schlegel gesagt; der Maler gibt der durchleuchteten Luft einen Körper und haucht ihm seine Seele ein. So philosophierte Runge: Zuerst sah man im Geiste, nämlich im Menschen, die Natur, jetzt sieht man umgekehrt den Geist in der Natur. Damals betrachtete man den Menschen



Gust. Klimt. Zwickelbilder im Stiegenhause des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien (1890).

wie eine der vielen Gestaltungen der Naturkraft, seine Handlungen wie ein Wirken der Elemente, und diese Anschauung zeitigte das Historiengemälde. Dort kommt ja nicht das geheime Leben des inneren Menschen zur Geltung, sondern die grossen allgemeinen Strömungen, die uns als Massengeschöpf, als Naturwesen kennzeichnen. Michelangelos jüngstes Gericht nennt er als das Höchste und Ausserste, was aus dieser Kunstrichtung hervorgegangen sei.

„Jetzt fällt der Sinn," schreibt Runge in einem Briefe, „mehr auf das Gegentheil. Wie selbst die Philosophen dahin kommen, dass man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Thiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei thut; so drängt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache. Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, dass dann erst die rechte Landschaft entstehen muss, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Composition. Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen und wir haben einen Schritt näher zur Farbe gethan. Die Farbe ist die letzte Kunst, die uns noch



Gustav Klimt. Malereien im Stiegenhause des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien (1890).

immer mystisch ist und bleiben muss, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in Blumen verstehen."

Es ist derselbe Gang, den die Dichtkunst genommen hat: die Beseelung der Natur, ihr Mithineinziehen in das Geistesleben des Menschen, verleiht der modernen Poesie seit Goethe ihren Charakter.

Wenn denn die Natur, so etwa lief Runges Gedankengang weiter, für sich nichts Ganzes ist, erst der Beseelung bedarf, ist sie also nur ein Körper, eine Hülle, ein Kleid, und zwar Gottes; denn Gott ist ja eben der unendliche Geist. Gott aber kann man nur ahnen, einzig seiner selbst ist man gewiss: „was du in deiner ewigen Seele empfunden, das ist auch ewig, was du aus ihr geschöpft, das ist unvergänglich; hier muss die Kunst entspringen, wenn sie ewig sein soll". Gott also, insofern Gott in einem selber zu dem Bewusstsein gelangt. Demnach ist auch für Runge die Natur der Leib, dem der Künstler seine eigene Seele einhaucht.

Als Erfordernisse eines Kunstwerkes stellte er in diesem Sinne folgende auf:



Gustav Klimt. Fragment aus einem Kalender (1896).

1. Unsere Ahnung von Gott.

2. Die Empfindung unser selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen, und aus diesen beiden:

3. Die Religion und die Kunst; das ist, unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken.

Da er klar empfand, dass das Licht, die Farbe, in der Landschaft eine ganz andere Rolle spiele als im Historiengemälde, wurde die Symbolik der Farbe ein Lieblingsgegenstand seines Nachdenkens, dessen Resultat er in einem kleinen Werk, die Farbenkugel betitelt, niederlegte. Diese Arbeit brachte ihn namentlich in Verkehr mit Goethe, den dasselbe Problem beschäftigte. Auch über die Analogie der Farben und Töne verfasste er ein Gespräch, worin von dem Satze ausgegangen wird, die Tonleiter in der Musik sei, was die Abstufung der Farben in weiss und schwarz.

Mit seinen in Gespräch und Brief entwickelten Theorien giengen nun aber Versuche der Ausführung Hand in Hand. Mit besonderer Vorliebe malte er Blumen, weil sie

die Träger der Farbe seien. Er selbst, sagte er, würde noch keine Blumen-Composition ohne menschliche Figuren malen, weil die neue Kunst noch zu unverständlich sei, um nicht der Vermittelung zu bedürfen. Erst allmählich würden die Künstler die Symbolik der Natur so in ihre Gewalt bekommen, dass sie des erklärenden Beiwerks entrathen könnten.

Beladen mit soviel Absichten und Ideen, liess sich nur schwer und langsam schaffen. Von einem seiner Bilder, der Quelle, sagt er, es solle eine Quelle im weitesten Sinn des Wortes werden: die Quelle aller Bilder, die er noch machen werde, die Quelle der neuen Kunst, die er suche, und auch eine Quelle an und für sich.

Auf diesem Bilde liegt eine Nymphe an der Quelle und spielt mit den Fingern im Wasser, wodurch sich Blasen bilden; darin sitzen muntere Knaben und wollen heraus, und wie die Blasen zerspringen, fliegen die Knaben in gewisse zu ihnen gehörige Blumen und Bäume, deren Charakter sie so völlig ausdrücken, dass sie ordentlich körperlich einen Begriff von ihnen geben. Ein Ölgemälde, die Lehrstunde der Nachtigall, war durch folgende Verse Klopstocks entstanden:

Flöten musst du, bald mit immer stärkerem Laute,
Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne:
Schmettern dann, dass es die Wipfel des Waldes durchrauscht,
Flöten, flöten, bis sich bei den Rosenknospen
Verlieren die Töne.



Gustav Klimt.
Damenbildnis
(1897).

Das eigentliche Hauptbild stellt eine weibliche Gestalt dar, die im laubigen Baume auf Amors Flöte lauscht. Für Runge war aber beinahe die arabeskenartige Umrahmung seiner Bilder das Wichtigste. „Ich lasse unten im Bilde ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunkeln Schatten ein Bach stürzt; dieses ist dasselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist. Und in dem Basrelief kommt oben über wieder Amor mit der Leyer; dann auf der einen Seite der Genius der Lilie, auf der anderen Seite der Genius der Rose. Auf diese Weise kommt eines und dasselbe dreimal in dem Gemälde vor und wird immer abstracter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt.“ Wahrscheinlich meinte er aus diesem Grunde, dass das Bild dasselbe sei, was eine Fuge in der Musik.

Sein grösstes Werk, die vier Tageszeiten, in allen Einzelnheiten gründlich zu erläutern, bedürfte es Seiten und Seiten. Kurz gefasst, sollten sie die vier Dimensionen des geschaffenen Geistes bedeuten.

Der Morgen ist die grenzenlose Erleuchtung des Universums.

Der Tag ist die grenzenlose Gestaltung der Creatur, die das Universum erfüllt.

Der Abend ist die grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums.

Die Nacht ist die grenzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unvertilgbaren Existenz in Gott.



Gustav Klimt. Studie zu einem Bildnis.

Dass diese Bilder nur einen kleinen Kreis von Freunden fanden, versteht sich von selbst. Zu diesen gehörte Tieck, was Runge freilich die Zustimmung vieler anderer ersetzen konnte; denn Franz Sternbald war ihm in seinem ersten dunkeln Tasten nach der neuen Kunst eine erlösende Offenbarung gewesen. Mit Genugthuung sah Tieck in Runges Bildern den Zusammenhang von Mathematik, Musik und Farben deutlich vor Augen; aber anderseits tadelte er das allzuweitgehende Allegorisieren und sah mit Bedenken, welches Übergewicht hier die Betrachtung über die hervorbringende Kraft erlangt hatte. „Alle echte Kunst, sei sie welche sie wolle," schrieb er ihm, „ist nur Armierung unseres Geistes, ein Fernrohr unserer inneren Sinne, durch welches wir neue Sterne am Firmamente unseres Gemüths entdecken wollen; das geheimste Wunder in uns, welches wir nicht aussprechen, nicht denken und nicht fühlen können, diese innerste Liebe sucht ja eben in wehmüthiger, liebender Ängstlichkeit und zitterndem Entzücken nach den magischen, symbolischen Zeichen der Kunst, stellt sie anders und will sie neu gebrauchen. Aber," fügt er hernach mahnend hinzu, „wenn wir etwas schaffen wollen, müssen wir unserem Tiefsinn eine willkürliche Grenze setzen; so entsteht alle Wirklichkeit, alle Schöpfung, dass die Liebe sich auch in der Liebe ein Ziel, einen Tod setzt: die liebende Angst zieht sich plötzlich in sich zurück und übergibt ihr Liebstes der Gleichgiltigkeit, der Existenz, sonst könnte nie etwas entstehen."

Runge aber scheute sich nicht, mit einer Folgerichtigkeit, die man immerhin bewundern muss, die äussersten Schlüsse aus seiner Überzeugung von der Kunst zu ziehen. Was thäte es, wenn ich ein theoretischer Künstler würde?

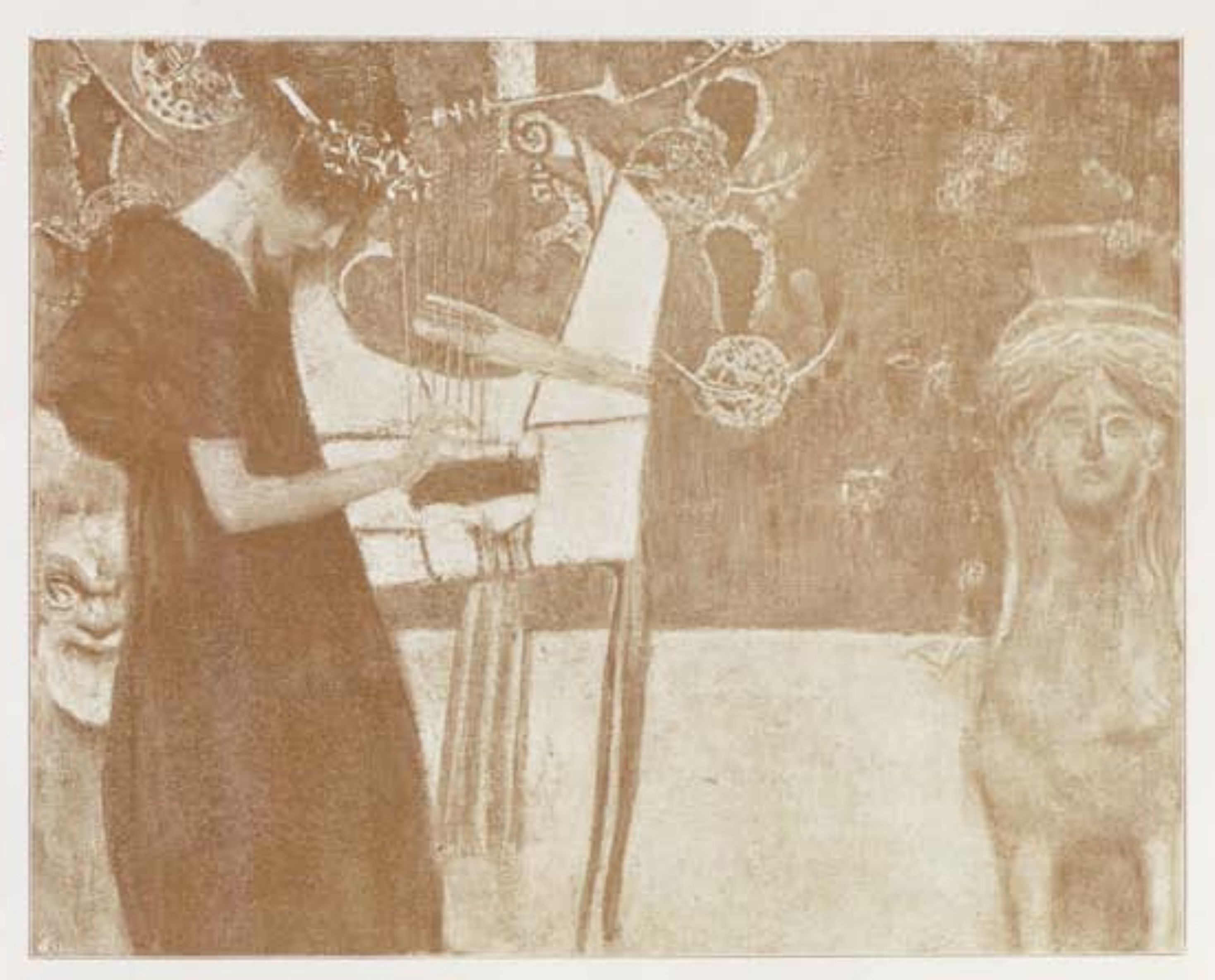
Freien ist gut, Nichtfreien ist besser. So gebe es auch in der Kunst etwas, das besser sei, als Kunstwerke machen. Das Machen, das ihm so schwer wurde, konnte ihm oft als etwas Feindseliges, Hassenswürdiges erscheinen. Immer vergleicht er, was man kann, mit dem, was man thun könnte. Er will ja nichts, als sich äussern, sich mittheilen. Wäre der Körper nicht, dieser schwere Vorhang, der Seele von Seele trennt, hätten die Menschen einen Sinn, der sie beschäftigte, sich gegenseitig unmittelbar wahrzunehmen, brauchte man keine Kunst. „Ich wollte, es wäre nicht nöthig, dass ich die Kunst treibe, denn wir sollen über die Kunst hinaus, und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen."

Die Kunstkritiker, die nach Runges frühem Tode das Wort über ihn ergriffen, betonten alle, dass seine Kunst eine Kunst der Arabeske sei. In der modernen Literatur ist es nicht anders: viele Bücher gleichen reizenden Arabesken, denen nichts fehlt, als der feste Kern, den sie umranken sollten. Zierrat, Decoration, was als krönender Schmuck aus dem Stamme herauswächst, ist selbständig geworden und schwankt als ein befremdendes Wunder in der Luft.

„Und wie sollen wir die Weise nennen, in der diese Bilder gedacht erscheinen?" Mit diesen Worten beschliesst der Mystiker Görres seine begeisterte Besprechung des verstorbenen Malers. „Sollen wir sie Arabesken heissen? Wir würden ihm Unrecht thun, indem wir, was tiefer Ernst und Sinn gebildet, vergleichen wollten mit dem, was bloss aus spielendem Scherz einer heiteren Phantastik hervorgegangen. Die Arabeske ist Waldblume in dem Zauberlande, die höhere Kunst aber windet Kränze aus den Blumen und kränzt damit die Götterbilder.

Nennen wir sie daher lieber Hieroglyphik der Kunst, plastische Symbolik."

Gustav Klimt.



Lehnen im Abendgarten beide,
Lauschen lange nach irgendwo.
„Du hast Hände wie weisse Seide . . .“
Und da staunt sie: „Du sagst das so . . .“

Etwas ist in den Garten getreten,
Und das Gitter hat nicht geknarrt,
Und die Rosen in allen Beeten
Beben vor seiner Gegenwart.

RAINER MARIA RILKE.

Aus „Advent“
Verlag von
P. Friesenhahn
Leipzig.



Gustav Klimt.
Porträtskizze.

Gustav Klimt.
Skizzen.



Gustav Klimt.
Studie zu einem Porträt des Schauspielers Blasel.

Gustav Klimt.
Studie.





MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

USTAV KLIMT, Präsident der Vereinigung, wurde seitens jenes Comités, das sich dieser Tage in London unter dem Vorsitze Mc Neil Whistlers zum Zwecke der Veranstaltung jährlicher internationaler Ausstellungen erlesener Kunstwerke gebildet hat, zum Ehrenmitgliede ernannt. Dem Comité gehören in der gleichen Eigenschaft die allerersten Künstler aller Nationen an und ist Klimt der einzige österreichische Künstler, dem diese Ehre zutheil wurde.

Zum ordentlichen Mitglied der Vereinigung wurde ernannt: Othmar Schimkowitz, Bildhauer, Wien.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Gustav Klimt.

er Eröffnungstermin unserer ersten Ausstellung steht so nahe, dass es angebracht erscheint, einige einbegleitende Worte zu sprechen. Zum erstenmale wird mit ihr in Wien der Versuch gemacht, dem Publicum eine Elite-Ausstellung specifisch moderner Kunstwerke zu bieten. Die Absicht, solche kleine, gewählte Ausstellungen zu veranstalten, war einer der leitenden Gedanken bei Begründung unserer neuen Vereinigung. Auch die Pläne des Ausstellungsgebäudes, welches jetzt in Angriff genommen wird und das unser künftiges Heim werden soll, sind derart verfasst, dass Massenausstellungen in demselben überhaupt unmöglich sein werden. Denn wir und der künstlerisch gesinnte Theil des Publicums halten es einfach nicht mehr aus, durch Säle und Säle zu wandern, auf und nieder zu schauen und, durch den Wust von Mittelmässigem erdrückt, die Frische für den Genuss des wenigen Guten einzubüssen. Das soll und muss anders werden! Aber wie? Das Heil liegt hier nur im Radicalismus: die Ausstellungen müssen inhaltlich auf ein höheres Niveau gebracht werden. Unseren Statuten zufolge bildet DIE GESAMMTHEIT DER ORDENTLICHEN MITGLIEDER die Aufnahmsjury für die Ausstellungen. Diese Jury wird sich nun unentwegt das eine Ziel vor Augen halten müssen, nur dem Allerbesten und Allerwürdigsten den Weg zur Ausstellung zu öffnen. Die Ausstellungen, wie wir sie meinen, sollen nicht eine bequeme Gelegenheit sein für den Künstler, Rechenschaft abzulegen über die mehr oder minder erfolgreiche Arbeitsleistung seiner letzten Saison ≡ jeder Aussteller soll vielmehr gezwungen sein, neben dem Besten, was geschaffen wurde, bestehen zu können: sie sollen mit einem Worte ABSOLUTE Krafterprobungen sein.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Gustav Klimt.

Der grösste Theil unseres Publicums wurde bisher in einer süssen Unkenntnis von der gewaltigen und machtvollen Kunstbewegung, welche das Ausland beherrscht, erhalten. Deshalb müssen wir gerade bei unserer ersten Ausstellung bestrebt sein, ein Bild der modernen Kunst des Auslandes zu bieten, damit unser Publicum einen neuen, einen höheren und grösseren Massstab für die Bewertung der heimischen Hervorbringungen erhalte.

Der Raum, den wir zur Verfügung haben, ist klein. Soll das gekennzeichnete Ziel erreicht werden, so müssen unsere Mitglieder diesmal darauf verzichten, eine grössere Anzahl eigener Werke auszustellen. Es ist dies ein Opfer, welches zu bringen uns um so schwerer fällt, als wir durch die gegebenen Verhältnisse schon im Vorjahre verhindert waren, die Wiener Ausstellungen zu beschicken. Wir wissen sehr wohl, dass wir wegen des Überwiegens fremder Kunstwerke auf dieser ersten Ausstellung Angriffen ausgesetzt sein werden. Aber wir sind fest überzeugt, dass der von uns eingeschlagene Weg vom künstlerisch-erzieherischen Standpunkte der einzig richtige sei.

Betreffs der ausländischen Kunst wollen wir darauf hinweisen, dass es uns gänzlich ferne liegt, ein umfassendes Gesammtbild der zeitgenössischen Kunst einzelner Nationen zu geben. Beispielsweise erkennen wir gerne und willig an, dass wir einen Bonnat, einen Lefebure, Carolus Duran und eine ganze Reihe hervorragender Bildhauer bringen müssten, wenn wir die Absicht hätten, die Gesammtkunst des heutigen Frankreich zur Anschauung zu bringen. Aber wir wollen bloss die Officiere einer Truppe vorführen, welche in der allerersten Gefechtsreihe liegt.

DENN WIR SIND PARTEI UND WOLLEN PARTEI BLEIBEN, SOLANGE, BIS DIE STAGNIERENDEN KUNSTVERHÄLTNISSE NEU BELEBT SIND UND ÖSTERREICHISCHE KÜNSTLER UND ÖSTERREICHISCHES PUBLICUM SICH EIN BILD DER MODERNEN KUNSTBEWEGUNG GESCHAFFEN HABEN.

Die Öffentlichkeit ersieht aus unserer Zeitschrift, welche in ihrer ersten Nummer das Verzeichnis der auswärtigen Mitglieder und seither allmonatlich die Namen der neu hinzugekommenen brachte, dass wir die Pionniere, die Bahnbrecher auf dem Gebiete der Kunst zu den Unseren zählen. Hauptsächlich an diese wendeten wir uns, um ausländische Werke zu erhalten. Es ziemt sich, dass wir ihnen an dieser Stelle unseren tiefgefühlten Dank für ihr Entgegenkommen aussprechen, das sie unter vielfacher Hintansetzung ihrer materiellen Interessen und anderweitigen finanziellen Verlockungen widerstehend bestätigten. Jedem Mitgliede unserer Vereinigung aber ist es heiliger Ernst und eine Ehre, an solchem Wettkampfe theilzunehmen.

Auch auf dem Gebiete des künstlerischen Arrangements soll unsere erste Ausstellung bahnbrechend wirken, und wir zweifeln gar nicht daran, dass der sachgemässe Wetteifer die parallellaufenden sonstigen derartigen Veranstaltungen in Wien jetzt und in Zukunft in günstigstem und neubelebendem Sinne beeinflussen werde. Leider steht uns für diesmal noch nicht unser eigenes Haus zur Verfügung und wir sind gezwungen, mit grossen Anstrengungen die Gebäude der Gartenbau-Gesellschaft unseren Zwecken dienstbar zu machen. Trotzdem wird, soweit es die Umstände gestatten, auch auf diesem Gebiete das Möglichste geschehen.

Bei der Inscenierung von Ausstellungen in diesem Sinne können die Künstler nur gewinnen, denn das Publicum wird wieder herzlicheren und liebevolleren Antheil am Ausstellungswesen nehmen.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Gustav Klimt.

Einzelpreis 2 Kronen.

I. Jahrgang. = Heft 8.

VERLAG GERLACH & SCHENK
WIEN.

I. Jahrgang. ≡ Heft 4. Einzelpreis 2 Kronen.



Verlag Gerlach & Schenk, Wien VI/1.

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe, WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM
ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller; Dr. Max Eugen Burckhard, Director des k. k. Hof-Burgtheaters etc.

SCHRIFTLEITUNG: WILHELM SCHÖLERMANN, IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: 2½–5 Uhr.)

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, Akadem. Maler, III., Rennweg 33.

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM
erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von 2–3 Ausstellungsheften, je 24–30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapiere.

Jahresabonnement	Kr. 12.–	= M. 10.–
Preis des einzelnen Heftes	„ 2.–	= „ 1.67
Ausstellungshefte im Einzelverkaufe	„ 3.–	= „ 2.50

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten, die im Postbezirke von Österreich-Ungarn und des Deutschen Reiches liegen, franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration von GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.

TEXTLICHER INHALT:





Landschaft v. Ad. Böhm. Randzeichnung v. Jos. Hoffmann, für V. S. gez.



Gezeichnet v.
J. V. Krämer.



Studie von Hans Tichy.

KUNSTKRITIK.

Von Wilhelm Schölermann.

Eine Abhandlung über Kunstkritik in einer von Künstlern herausgegebenen Zeitschrift? Das scheint paradox, denn Künstler müssen durch Werke, nicht durch Worte überzeugen und „an ihren Früchten" sollt ihr sie erkennen. „Bilde, Künstler, rede nicht" ist freilich ein Gemeinplatz, aber er enthält dennoch die wahrste aller Wahrheiten über den Künstlerberuf.

Wozu also noch kritisch philosophieren? Vom heutigen Standpunkte freierer Kunstanschauung erscheinen uns alle theoretischen Phrasen über „das Schöne" wie eine Sammlung unfreiwilliger Komik. Als charakteristisches Merkmal ästhetisierender Epochen künstlerisch impotenter Schöngeisterei, verdienen solche blutleere Abstractionen höchstens des abschreckenden Beispiels halber der Vergessenheit entrissen zu werden. Die Zeiten sind dahin, in denen die Kritiker sich noch ob ihrer Unfehlbarkeit beneiden liessen, so dass nicht bloss ihnen, sondern auch den Künstlern vor ihrer Gottähnlichkeit bange ward! Die alte Kritik hat längst vor der neuen Kunst Bankerott gemacht und mit dem Herrgottspielen der Kritiker ist es aus.

Mit der alten Methode kommen wir also heute nicht mehr durch; wir müssen es anders anfangen. Aber wie?

Wenn wir die Berechtigung einer modernen Kunstkritik unter ganz neuen Voraussetzungen zugeben, so treten drei Fragen an uns heran:

An wen richtet sie sich?
Wer soll sie schreiben?
Was ist ihre höchste Aufgabe?

Beginnen wir mit der ersten: An wen richtet sie sich? An die Künstler? Ich glaube: nein.

Es ist ein alter Irrthum, zu glauben, dass der Kritiker dem Künstler zu sagen habe, „wie er es machen solle". Das ist seine Sache. Ein wirklicher Künstler, der aus einem inneren Zwang heraus schafft, wird durch ein paar gedruckte Zeilen schwerlich beeinflusst werden. Dazu ist sein Wesen zu tief begründet — oder sollte es wenigstens sein.

Wer persönlich mit Künstlern verkehrt und Einblicke in ihr Schaffen gewinnt, wird mir Recht geben.

Gewiss mögen auch vereinzelte Fälle vorkommen, wo eine einsichtsvolle und Verständnis für seine Individualität offenbarende Kritik einen Künstler rechtzeitig von Irrwegen abbringen kann, die er im schöpferischen Drange selbst nicht wahrnimmt, aber vielleicht erkennt, wenn ihm der Kritiker entgegentritt wie ein aufrichtiger, theilnehmender Freund. Wenn man Gelegenheit hat, den Künstler aus seiner Umgebung heraus zu beurtheilen, in den Geist seiner Werkstatt eindringen und seine Arbeiten unter seiner Anleitung studieren kann, wenn Mensch zum Menschen unter vier Augen spricht, so geben sich die Temperamente natürlicher als durch öffentliche Richtersprüche,



Studie v. Max Liebermann.

die immer die scheinbare Unfehlbarkeit der gedruckten Autorität an sich tragen. Das geschriebene Wort hat dem Künstler gegenüber lange nicht die Bedeutung, die ihm zugeschrieben wird. Dafür ist es zu wenig intim, wie dieser Ausdruck nämlich vom Künstler verstanden wird, und kommt gewöhnlich zu sehr „aus der Höhe". Hat aber einmal ein persönlicher Austausch der Ideen stattgefunden, vielleicht auch ein gelegentliches Streiten um diesen oder jenen Punkt, so kehren beide Theile gewiss mit einer Fülle interessanter Anregungen zur Arbeit zurück. Jedenfalls gewinnt der Kritiker dabei und ein erweitertes Verständnis, eine Bereicherung und Vertiefung seiner Anschauungen wird die Folge sein. Denn das steht nach meiner Erfahrung über jeden Zweifel: lernen kann der Kritiker vom Künstler mehr, als der Künstler vom Kritiker! Die Einsicht, die dieser im Verkehr mit dem Künstler gewinnt, wird ihn mehr und mehr überzeugen, dass er vor allem erst danach zu fragen hat: Was will der Künstler? und dann: Hat er erreicht, was er wollte?

Innerhalb dieser zwei Hauptgesichtspunkte erweist sich die Kritik der bildenden Kunst noch heute als vollkommen berechtigt. Hier liegt ihr positiver Wirkungskreis, ihre grosse Culturmission. Mit diesen Fragen wendet sie sich allerdings auch an den Künstler und rechnet mit ihm darüber ab, ob die zweite Frage mit Nein oder Ja zu beantworten ist. Ist die Antwort erfolgt, so mag es ja auch



Studie v. Max Liebermann.

einmal ganz hübsch sein, vom Künstler zu hören, „wie er es gemacht hat".

Zum Kritisieren gehört aber immerhin doch eine gewisse Vertrautheit mit dem Wesen des Handwerks. Das Verständnis für die Mittel und Wege, wodurch ein Kunstwerk zustande kommt, ist beinahe unentbehrlich zu dessen gerechter Beurtheilung. Wer ist aber darin competenter, als die Künstler selber?

Sollen die Kritiken von Künstlern geschrieben werden?

Die Erfahrung scheint es zu bestätigen, dass was zu einem Kritiker gehört, dem Künstler meistens abgeht. Sie zeigt ferner, dass bedeutende Künstler auffallend wenig geneigt sind, über ihre Kunst zu sprechen. Ausnahmen bestätigen die Regel, aber meistens pflegen Halbtalente ihren Collegen mit der Feder in der Hand statt mit dem Pinsel ihre Überlegenheit zu beweisen. Solche schreiben dann Kritiken, die, wofern sie frei von Missgunst sind, eine gewisse Garantie fachmännischer Vorkenntnisse gewähren. Man würde übrigens im Unrecht sein, wollte man abfällige Urtheile aus dem Mund von Künstlern dem Neid zuschreiben. Das sind immerhin Seltenheiten. Der Grund, warum ich glaube, dass Künstler im ganzen nicht zur Kritik berufen sind, liegt tiefer. Man führe drei Marinemaler vor ein und dasselbe Bild, auf dem Wasser gemalt ist. Zwei davon, vielleicht alle drei, werden sagen: So sehe ich das Wasser nicht! Jedes Künstlerauge sieht das Wasser eben anders und

bedient sich anderer technischer Mittel. So unterscheidet es gewöhnlich nur die Technik, „die Mache“ — Grund genug, ihm keinen zu grossen objectiven Wert beizumessen.

Was der Künstler in langjähriger Praxis kennen lernt, ist nicht eigentlich die Kunst, sondern seine Kunst, eine durch Anlagen bestimmte und modificierte Farben- und Formenanschauung, die eine gewisse Einseitigkeit im Gefolge hat. Und zwar je stärker die Eigenart, desto grösser in der Regel die Einseitigkeit. Das kann man immer wieder beobachten. Zum starken schöpferischen Wirken gehört sogar ein entschiedenes Dominieren ausgesprochen einseitiger Empfindung. Das Verkehrteste, was man thun kann, ist, einen Künstler über einen anderen zu befragen, dessen Individualität ihm fremd ist. Eine Grundverschiedenheit der Temperamente schliesst unbefangenes kritisches Urtheilen in der Kunst von vornherein so gut wie aus. Sogar die Technik ist der unmittelbare Ausdruck des Temperaments (wie Lenbach richtig betont hat) und gehört untrennbar zum Wesen des jeweiligen künstlerischen Naturells.

Steht im ganzen die schöpferische Thätigkeit der kritischen im Wege, so schliesst das nicht aus, dass trotzdem ein Künstler, wo es ihm zufällig „liegt“, den Nagel auch einmal auf den Kopf trifft! Und wo ausnahmsweise in einem tüchtigen Künstler eine kritische Beanlagung zugleich vorhanden, da dürfen wir sie doppelt freudig begrüssen, denn der Kritiker kann sich dann vom Künstler das Auge borgen! Ist doch das „sehen lernen“ eine nothwendige Vorübung zur Befähigung gerechter Kritik. Sie erfordert ein gewisses Mass technischen Verständnisses und schliesst dennoch gerade den erfahrensten Techniker, den Künstler selber, aus, weil ihm in den meisten Fällen seine Subjectivität im Wege steht. Dieses Dilemma vermag bis zu einem gewissen Grade die trübseligen Zustände zu erklären, in denen sich unsere Kunstkritik im allgemeinen befindet. Dass hierunter nur die aufrichtige, ernste Kritik gemeint ist, versteht sich von selbst. Die Leichtfertigkeit und rührende Verständnislosigkeit, die auf gewissen Gebieten der Berichterstattung herrscht, darf mit Fug und Recht aus dieser Betrachtung ausgeschlossen werden. Man thäte ihr zu viel Ehre an, wollte man sie ernst nehmen.

Bei Kritikern, die aus Fachkünstlern hervorgegangen sind, verliert sich manchmal die gefährliche Einseitigkeit, weil ihre ganze Thätigkeit allmählich aus einer productiven (künstlerischen) in eine receptive (kritische) übergeht. Bei dem schaffenden Künstler kommt es in erster Linie aber nicht auf die umfassenden und allseitig durchgebildeten geistigen Anlagen, kurz gesagt, auf die „Bildung“ an, als vielmehr auf die Intensität seines ursprünglichen Empfindens und die Macht zur Wiedergabe desselben.

Der Kritiker bedarf dagegen der Bildung in um so höherem Grade, als ihm, bei gleichgrosser Empfänglichkeit für Natur- und Kunsteindrücke, leicht die Unparteilichkeit und Weite des Blickes, die geistige Übersicht verloren gehen kann.

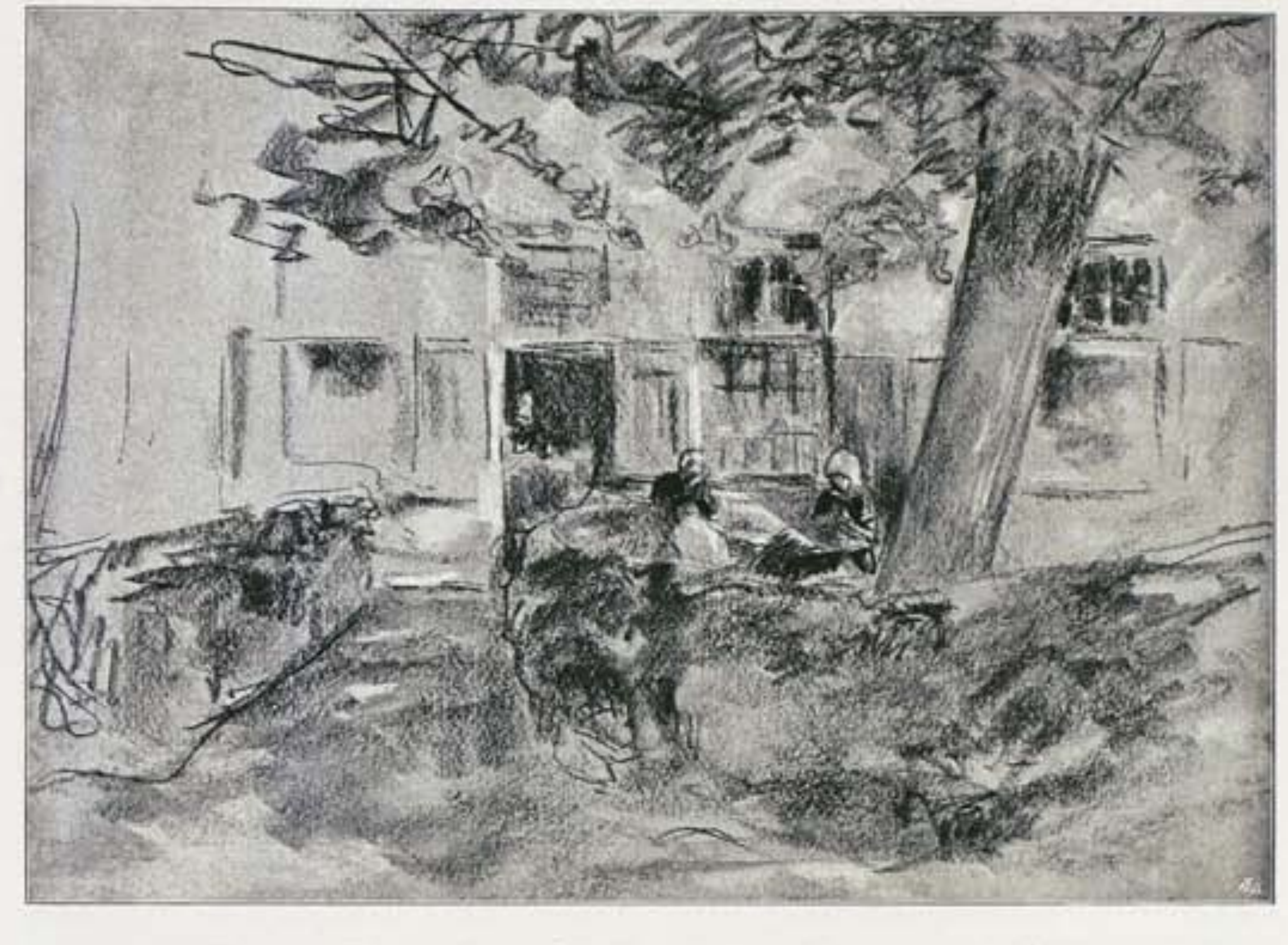
Studie v. Max Liebermann.

Diese grundlegende Bildung besitzt der Kunsthistoriker.

Sollen unsere Kunstgelehrten die Kritik übernehmen?

Im ersten Augenblick scheinen sie dazu berufen, wie wenig andere. Mit dem Verständnis für das Geschichtliche in der Kunst kann man die Culturentfaltung von Jahrhunderten mit einem Blicke überschauen und ihre mannigfachen Ausstrahlungen in einem Brennpunkt zusammenfassen. Aus der Vergangenheit gewinnt der Historiker den sicheren Masstab für persönliche Grösse, wie für Stammesechtheit, die beiden Pole, um deren Achse sich die Culturgeschichte aller Völker, das tiefste Geheimnis der Kunstpsychologie dreht. Aber das Urtheil der Kunstgeschichte gründet sich im wesentlichen auf die durch sorgfältige Analyse festzustellenden Bedingungen, unter denen ein Kunstwerk entstanden ist. Ihr eigentlicher Masstab ist weder ein rein kritischer, noch ein rein künstlerischer, sondern sie sucht culturell interessante und bedeutungsvolle Thatsachen zu ermitteln.

Dann kommt für den Kunsthistoriker noch ein ungünstiger Moment hinzu. Wer sich nämlich ganz in den Geist längstvergangener Epochen hineinlebt, an dem gleitet oft das wirkliche Leben, dessen Zeitgenosse er ist, unbemerkt vorüber! Die stete Beschäftigung mit der Vergangenheit mindert allmählich die Empfänglichkeit für die Gegenwart; gehört doch jedesmal ein kräftiger „Ruck“ dazu, sich aus einer Zeit in eine ganz andere zu versetzen und mit klammernden Organen in sie einzudringen. Während du allerlei Urväter Hausrath ausgräbst oder in Museen nach Meistersignaturen und alten Handschriften suchst, vollzieht

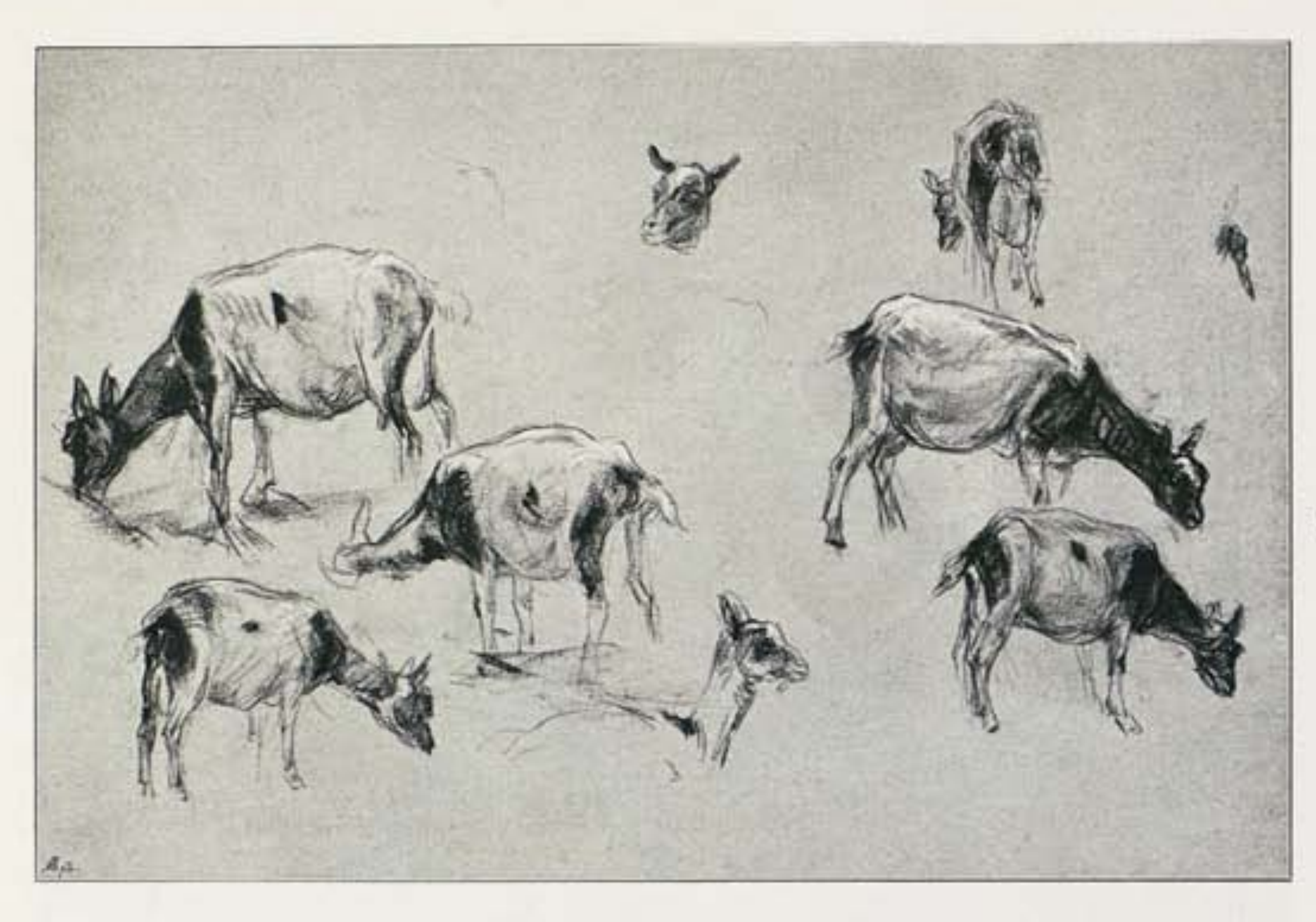


Studie v. Max Liebermann.

sich draussen im Freien eine Wiedergeburt und du siehst sie nicht, begreifst sie nicht! Du studierst vielleicht gerade die Renaissance und nimmst an der lebendigen Renaissance der Gegenwart, an der du mitzuwirken berufen, keinen Antheil. Und sie nicht an dir.

Es gibt Kunstgelehrte, welche genau Tag und Stunde angeben können, wo Meister Rembrandt die letzten Abzüge einer Radierung von seines Vaters Windmühle gemacht hat. Und doch haben sich solche Kenner durch plumpe Fälschungen unerhört täuschen lassen. Davon haben wir die heitersten Beispiele erlebt. Es wird deswegen niemandem einfallen, ihre Freude an der „reinen" Wissenschaft und ihre Verdienste um dieselbe schmälern zu wollen. Nur lehrt die Erfahrung, dass mit dem „Kennen" nicht allemal das Erkennen verbunden ist!

Tritt solche merkwürdige Rathlosigkeit in Fragen des eigentlichen Kunstwertes und der Echtheit alter Kunstwerke häufig zutage, so ist das noch in erhöhtem Masse gegenüber modernen Werken der Fall. Man verhält sich im ganzen ziemlich ablehnend gegen dieselben und sucht ihnen mit vorgefassten Urtheilen oder gar aus alter Gewohnheit mit abgeleiteten „Kunstregeln" beizukommen. Zum Glück gibt es keine feststehenden Regeln über Kunst. Das Geheimnis der Kunst und ihre wunderbare Wirkung auf den Menschen liegt nicht zum geringsten Theil in ihrem steten Wechsel, ihrer Unbeweisbarkeit, ihren unaufhörlichen Wandlungen, die so oft als Widersprüche erscheinen, in Wahrheit aber nur natürliche, nothwendige und wohlthuende Gegensätze sind. Und nur darum kennt sie keine Wiederholungen, weil nicht irgend eine äusserlich wahrnehmbare mechanische Gesetzmässigkeit, eine willkürliche ästhetische Theorie, sondern der unerforschliche Wesens-



Studie v. Max Liebermann.

kern der Psyche über das Kommen und Gehen der handelnden Geister, über das Steigen und Sinken ganzer Entwickelungsepochen der Menschheit entscheidet. Da die Kunst kein definitiv abgestecktes Ziel und einheitliches Ideal, sondern ein steter Werdeprocess ist, bei dem es weniger auf ein gut oder nicht gut, „hässlich oder schön" ankommt, sondern vielmehr auf ein auf und nieder, stärker oder schwächer, so ist die willkürliche Anwendung abstracter Geschmacksurtheile eine kunstgeschichtliche Thorheit. Vor 25 Jahren sagte schon Thausing in seiner Antrittsrede an der Wiener Universität: er könne sich die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort „schön" gar nicht vorkäme! Dann fügte er hinzu: Man gefällt sich noch immer in einer directen Anknüpfung an ganz allgemeine, mehr oder minder ungeklärte Begriffe, an einen beiläufigen Schönheitscanon, den man, eingestanden oder unbewusst, von der Antike, später von Rafael entlehnt hat. Zur Einsicht, dass derartige Geschmacksurtheile nur äusserst relativen Wert haben und sich fortwährend im Wechsel der Zeiten sehr wesentlich verändern, zu dieser Einsicht sind die meisten unserer Kunstschriftsteller noch nicht durchgedrungen, oder sie machen keinen Gebrauch davon.

Heute stehen nun die Dinge insofern besser, als man beobachten kann, dass die zur Einsicht Durchgedrungenen von solcher ihrer Einsicht doch auch hin und wieder Gebrauch machen! Die geachtete Stellung, welche hervorragende Vertreter dieser Anschauung, Kunstgelehrte wie Liebhaber, heute einnehmen, lässt von ihrem wachsenden Einflusse für die Zukunft das Beste hoffen.

Wir können vom heutigen Standpunkte individualistischer Kunstauffassung nicht oft und energisch genug dem Irrthum entgegentreten, dass Werke der bildenden Kunst, ob alte oder moderne, nach den äusserlichen Kennzeichen der jeweiligen „Schulen" allein zu classificieren sind. Es ist ein unkünstlerisches Verfahren, jedem Bilde die Actennummer des kunsthistorischen Repositoriums zu-

gleich mit dem Zeugnis unseres ästhetischen Wohlgefallens anzuhängen. Wer in das wahre Wesen schöpferischer Gestaltungskraft einzudringen vermag, der gelangt früher oder später zu der Einsicht, dass die Merkmale der Schule Zufälligkeiten und äussere Begleiterscheinungen sind, die uns allein niemals den treibenden Nerv künstlerischen Schaffens blosszulegen vermögen.



Studie v. Max Liebermann.

Die Kunstpsychologie ist die höchste und vornehmste Wissenschaft des künftigen Historikers. Sie liegt jetzt noch in den Windeln, aber sie wird erstarken, wenn die heutigen Führer unter den Kunstgelehrten auf der betretenen Bahn weiterschreiten und die kleine Schar ihrer Anhänger mit dem gleichzeitigen Vordringen der neuen Ideen zur Herrschaft gelangt.

Hier hat vor allem die heutige Kritik den Hebel anzusetzen. Wir alle wollen ja eine grosse, tiefe, befreiende Kunst und mit der Kunst zugleich fordert auch die Kritik das kommende Jahrhundert in die Schranken. Nur aus vorurtheilsfreier Anschauung heraus, unabhängig von irgend einem „Fach", kann der kritische Sinn sich bilden und klären. Die geistige Vorbedingung, die den berufenen Kritiker macht, ist in ihrer glücklichen Wechselwirkung zwischen Empfinden und Urtheilen, zwischen „Empfangen" und „Wiedergeben" ebenso unerklärbar wie die schöpferische Kraft selbst, denn sie ist im letzten Grunde wiederum selbstschöpferisch. Daher soll auch sie an ihren Früchten erkannt werden. Wo sind die Früchte kritischer Wirksamkeit am deutlichsten wahrnehmbar? Beim Publicum.

An dieses wendet sich der Kritiker, indem er ihm dient und hilft, als Interpret.

„Bei den alten lieben Todten.
Will man Erklärung, braucht man Noten.
Die Neuen glaubt man blank zu versteh'n:
Ohne Dolmetsch wird's auch nicht geh'n."

Bei den heutigen Lebensverhältnissen, in denen der Massenmensch unter unausgesetztem Hochdruck arbeitet, und wo die Zersplitterung eine ruhige Einkehr, ein „Verweilen im Gefühl des Augenblickes" (diese erste Vorbedingung des freien künstlerischen Geniessens) unmöglich macht, ist es gar kein Wunder, dass die Welt sich „anders als sonst in Menschenköpfen" im Kopf des Künstlers malt! In gesunden Zeiten war es nicht so. Da gab es eine natürliche Brücke des Verständnisses zwischen beiden Theilen, denn beide hatten Musse und Gelegenheit, „beschaulich" zu sein. Heute aber brauchen die meisten wirklich ihre Augen ganz nothwendig, wie Morelli ironisch meint, um nicht gegen die Wand zu rennen! Das ist ein herbes, aber wahres Wort. Weil das innere Auge nicht Zeit hat, von den Wundern der Natur etwas zu erfassen, gehen Tausende wie Blinde an ihren Schönheiten vorüber. Diese Wunder und Herrlichkeiten in sich aufzunehmen und den Mitmenschen zum Bewusstsein zu bringen, ist Künstlers Beruf; ihm beim Publicum an die Hand zu gehen, der des Kritikers.

Die bildende Kunst ist eine Sprache, die erlernt werden muss, denn auch die Erkenntnis des Grossen und Ewigen in der Kunst wie im Leben will erworben sein, damit man sie besitze.

Der Weg ist weit, aber nicht hoffnungslos! Es gilt, zunächst die Aufnahmefähigkeit für echte Kunst zu wecken, das Empfinden, nicht den „Verstand". Das ist der wesentliche Punkt. Alfred Lichtwark, dem wir bisher die meiste Anregung in Fragen der Kunsterziehung verdanken und dessen Schriften („Wege und Ziele des Dilettantismus", „Makartbouquet und Blumenstrauss" etc.) allgemein verständlich sind und daher von Kunstfreunden nicht häufig genug gelesen werden können, sagt: „Wie wenig die Einsicht vorhanden ist, dass beim Schaffen und Geniessen (das ja wesentlich Nachschaffen ist) die Kraft der Empfindung den Ausschlag gibt und nicht die des Verstandes, geht aus unserer Sprachgewohnheit deutlich genug hervor. Wir nennen Kunstverständnis, was eigentlich Kunstempfindung heissen sollte, und es ist bezeichnend, dass die Verurtheilung irgend einer neuen Erscheinung in der bildenden Kunst am liebsten mit der Formel eingeleitet wird: Ich verstehe nicht, ich kann nicht begreifen . . ."

„Begreifen!" — Die Kunst ist nicht greifbar mit dem Verstand, nur mit den inneren Sinnen, mit dem Gefühl. Dieses bedarf umsomehr noch der Ausbildung, als wir in der Sprache der bildenden Kunst nicht einmal ein Äquivalent für das Wort „unmusikalisch" haben! „Unmalerisch" drückt etwas ganz anderes aus, bezieht sich auf einen äusseren Eindruck, nicht auf eine mangelnde innere Anlage, die weit häufiger in der Unempfänglichkeit für Form und Farbe, als für musikalische Eindrücke bemerkbar ist.

Mehr als zuvor wird es künftig der Beruf des Kritikers sein, das grosse Publicum für die Ereignisse der künstlerischen Zeitgeschichte zu interessieren und mit ihren bedeutendsten

Erscheinungen bekannt zu machen, nachdem Adel und Fürsten nicht mehr als Gönner allein in erster Reihe stehen. Ein Privatsport der Mäcene ist die Kunst lange genug gewesen. Wir brauchen eine Volkskunst im weitesten Sinne, eine Kunst, die für jeden da ist, der sie zu erkennen vermag. Und hat der Kritiker einmal ein Kunstwerk erkannt und die Aufmerksamkeit auf dasselbe gelenkt, so dass es dem allgemeinen Verständnis nahegebracht ist, dann hat er für Künstler und Publicum zugleich etwas geleistet.

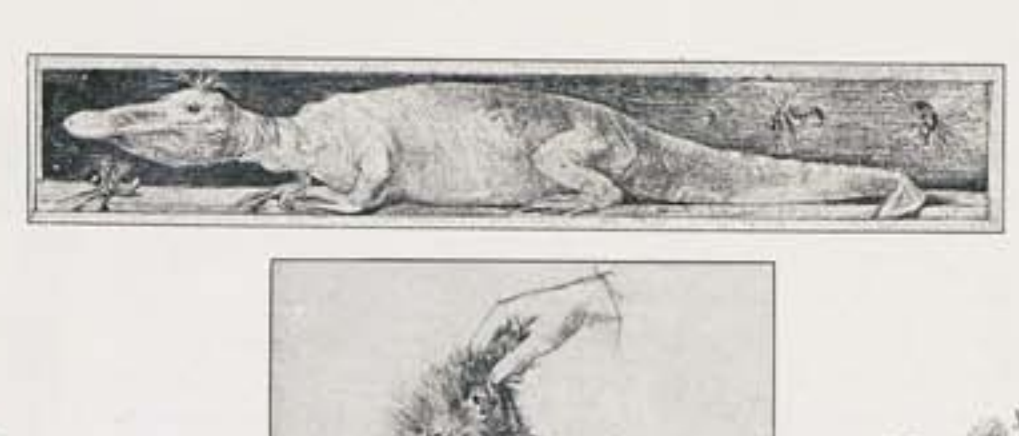
Dann ist seine Thätigkeit eine wahrhaft zeitgenössische und aufbauende, kein unfruchtbares Wortgefecht mehr, keine negierende, sondern eine positive Wirksamkeit. Und durch diese schöpferische Wirksamkeit wird der Kritiker selber zum Künstler.

Und du, der du weder Kritiker noch Künstler bist, aber die Kunst ganz unbefangen geniessen möchtest, gehe an sie heran, ohne vorgefasste Meinung über das, was sie „soll" und „muss". Die Kunst ist etwas Lebendiges, sie ist der Widerschein der Welt, der Welt, „gesehen durch ein Temperament".

Denke nicht, ein Kunstwerk habe nur Berechtigung, wenn es auf einen Witz, eine Anekdote oder eine Verlobung hinausläuft. Das sind Aushängeschilder, Bauernfängereien. Suche in das Verständnis der Sprache einzudringen, die es in Farben und Linien ausdrücken will, gehe ihm mit offenen Sinnen entgegen und lasse es auf dich wirken. Und will es nicht gleich wirken, so denke: „es liegt wohl an mir", und kehre einmal wieder zu ihm zurück, wenn du empfänglicher und zum Verständnis seiner Schönheit reifer geworden bist. Dann wird auch dieses Werk „zu dir kommen" und ihr werdet eine dauernde Freundschaft schliessen!



Der Dieb. Gezeichnet v. Rud. Bacher.

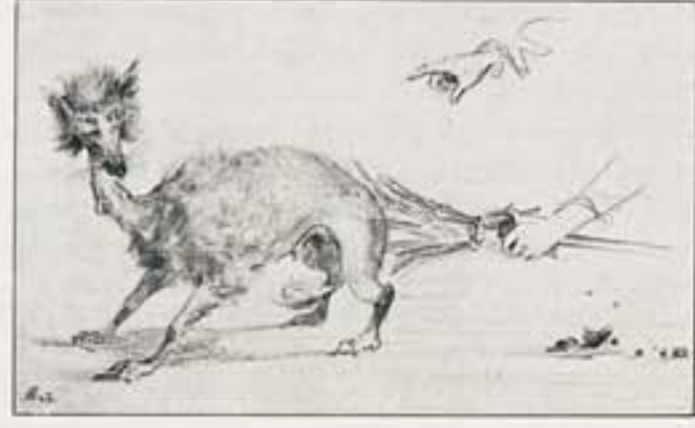








== Allerlei Gethier. ==
Gez. v. Rudolf Bacher.







MASKEN.

(Eine Farbenskizze.)

Das war eine seltsame Zeit, als der blasse Kaiser Rudolf, mit jedem Tag Jahre alternd, auf dem Hradschin sass und Reiche verlor und Sterne gewann. Damals geschah's, dass ein schlichter Mann, in enger Gasse irgendwo, seine Arbeit liess und hinaus in den Alltag horchte, oder dass ein Greis lange in seinem Garten, nahe dem Stadtthor, sass und dem Abend entgegenspähte, oder dass ein Hund um Mitternacht wach wurde und ohne Grund und Gefahr heulte bis in den nächsten matten Morgen hinein. Über den dumpfen Massen aber wuchsen da und dort Menschen empor, überlebensgross, gleichsam gekleidet in den Feuerschein der bangen nahenden Tage. Und ihr Schatten lag schwer über ihrer Zeit.

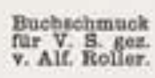
So war des Kaisers heimlicher Sohn: Julius Caesar. Als müsste er alle Träume, die sein Vater unter dem strengen Gewand des spanischen Hofes nur verborgen hatte träumen dürfen, — leben: so war er.

Das war auf der Feste Krummau, welche die Habsburger von den Rosenbergen übernahmen. Heute noch besteht der Maskensaal und seine Wände leben von hohen, bunten Frescogestalten. Hinter jedem Paar scheint eines und noch eines sich zu rühren, Pagen und Narren drängen sich schmeichelnd und schäkernd durch die Reihen, und die Grenadiere an den Thürpfosten sind ein mächtiger Schrecken, heute noch. So begreift man's: die Leute loben den alten, unbekannten Maler sehr. Ich aber weiss, obwohl ich den Todten nicht kränken will, dass das Bewegliche in den Figuren nicht ihm zu Verdienst gehört, sondern es liegt daran, dass die Gestalten nie recht erstarren. Sie müssen alle immer wieder erwachen, um die EINE Nacht zu feiern. Diese aber hub an:

Ritter und Damen erfüllen den strahlenden Saal mit ihrem schimmernden Gewimmel. Bis die riesigen Grenadiere an der Thür die Hellebarden hart auf den Boden stellen. Da ordnen sich die Reihen. Ein Donner rollt über sie hin. Mit seinem wilden, schwarzen Sechsgespann ist Julius Caesar an der ragenden Rampe vorgefahren und kaum einen Athemzug später steht er, schlank und schwarz, mitten unter den Gästen. Wie eine Cypresse im wehenden Ährenfeld. Dann mischt die Musik die Menge: eine fremde Musik, welche beim Aneinanderstreifen der köstlichen Kleider zu entstehen scheint und wachsend, breit und brausend aus den Massen sich erhebt, wie die Melodie eines Meeres. Da und dort theilt der schwarze Prinz mit einem Wink die willigen



Buchschmuck für V. S. gez. v. Alf. Roller.


Buchschmuck für V. S. gez. v. Alf. Roller.



Wellen, verschwindet in ihnen, taucht an einem anderen Platz, schwarz, aus den glänzenden Gästen empor — lässt sein leuchtendes Lächeln wie einen verlorenen Sonnenstrahl über sie hingleiten — und schleudert, an eine Säule gelehnt, ein helles, königliches Wort, wie ein Juwel, mitten ins Gewoge. Alle haschen danach. Und unter dem wühlenden und immer wilderen Hin und Wieder geht leise die heimliche Lust auf. An des silbernen Ritters Seite erkennt der Prinz ein blasses, blaues Fräulein und fühlt zugleich: Liebe für die Blaue, Hass für den Silbernen. Und beides in ihm ist rasch und roth. Er neigt sich dem Paar. Schau, hat er den Ritter zum König gemacht? Denn dem fliesst über den blanken Panzer ein Purpur nieder, immer breiter und blutender, bis er stumm zusammenbricht unter den Falten des fürstlichen Mantels. „Es geht manchem König so", lacht ihm der Schwarze in die sterbenden Augen. Da erstarren die festlichen Gäste vor Grauen und ehe sie noch ihr Lächeln vergessen, blassen sie langsam in die verlöschenden Wände zurück und kahl wie Felsland steigt der verlassene Saal aus ihren letzten leuchtenden Wellen.

Nur Julius Caesar bleibt und das gierige Glühen seiner trotzigen Augen versengt dem zitternden Fräulein die Sinne. Allein wie er sie greifen will, entwindet sie sich seinen zwingenden Blicken und flieht in den schwarzen, hallenden Saal; ihr dünnes, blaues Seidenkleid bleibt zerfetzt, wie ein Stück Mondlicht, in den gierigen Fingern des Prinzen, und er windet es sich um den Hals und würgt sich damit. Dann tastet er ihr nach in die Nacht hinein und jubelt jetzt auf. Er hört: sie hat die kleine Tapetenthür entdeckt, und er weiss: nun ist sie sein. Denn von da gibt es nur einen Weg — die schmale Thurmtreppe, die in das kleine duftende Rundgemach mündet, hoch im Moldauthurm. In sicherer und übermüthiger Hast ist er hinter ihr, immer hinter ihr, und er vernimmt nicht ihren verscheuchten Schritt, aber wie einen Glanz ahnt er sie vor sich bei jeder Biegung der Treppe. Da fasst er sie wieder und jetzt hält er das zarte, angstwarme Hemdchen in der Hand, nur das Hemdchen, und seinen Lippen und Wangen scheint es kühl. Es schwindelt ihn, und wie er seine Beute küsst, lehnt er zögernd an der Wand. Dann, mit drei, vier Tigersprüngen taucht er hinauf in die Thür des Thurmgemachs und — erstarrt: hoch vor der Nacht ragt, nackt, der reine weisse Leib, wie am Fensterrande aufgeblüht. Und reglos bleiben beide. Aber dann, ehe er's noch denkt, heben sich zwei helle, kinderzage Arme aus der Gestalt in die Sterne hinein, als wollten sie Flügel werden, es erlischt etwas vor ihm, und vor dem hohen Fensterbogen ist nichts mehr als hohle, heulende Nacht und ein Schrei . . .

RAINER MARIA RILKE.





Studie von
F. Skarbina



Studie von
Rudolf Alt.

Für V. S. gez. von
Felician v. Myrbach.
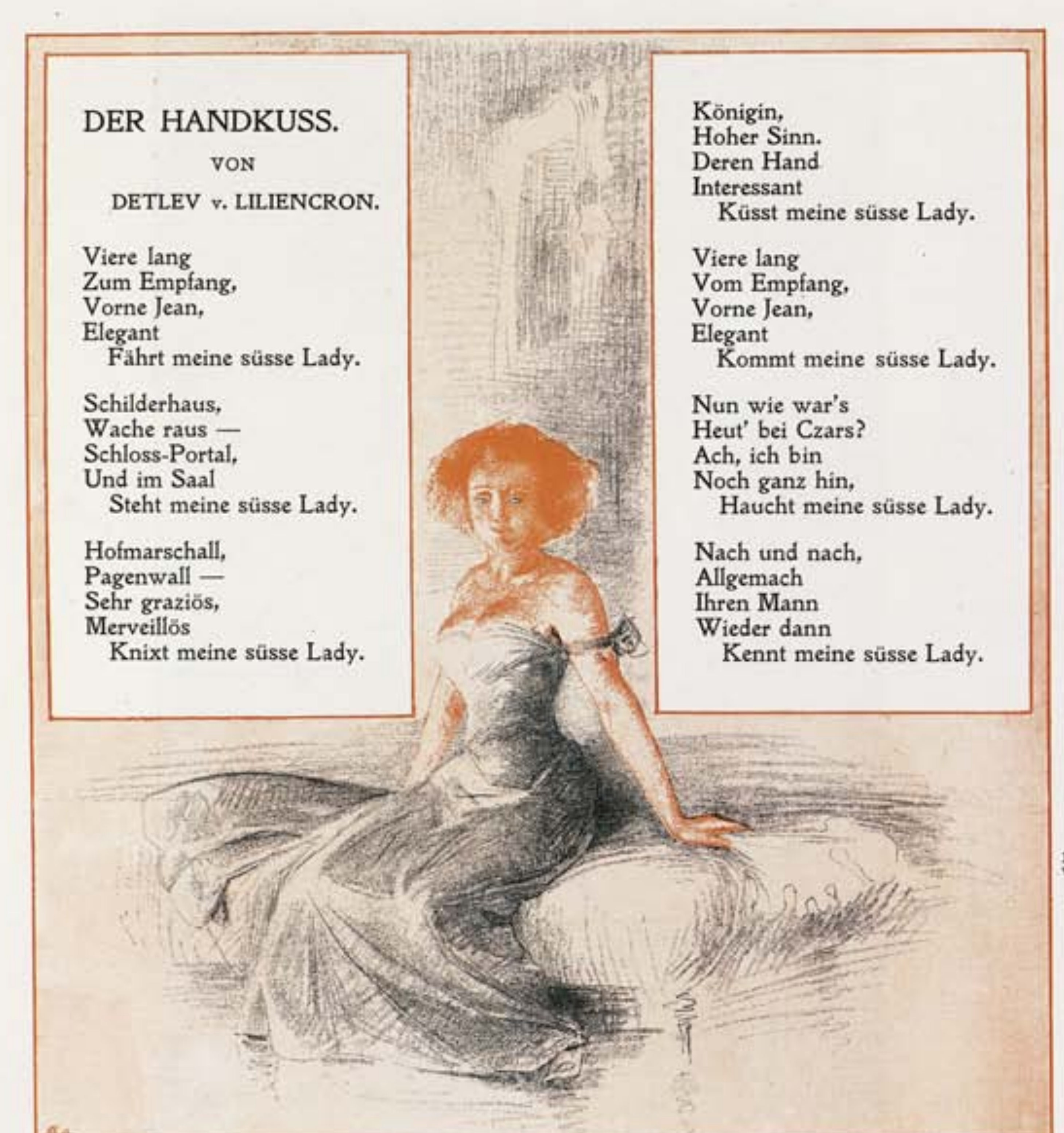




Zeichnung von
Max Kurzweil.



Studie von
A. Hynais.



Studie v.
G. Kuehl.



DER HANDKUSS.

VON

DETLEV v. LILIENCRON.

Viere lang
Zum Empfang,
Vorne Jean,
Elegant
  Fährt meine süsse Lady.

Schilderhaus,
Wache raus —
Schloss-Portal,
Und im Saal
  Steht meine süsse Lady.

Hofmarschall,
Pagenwall —
Sehr graziös,
Merveillös
  Knixt meine süsse Lady.

Königin,
Hoher Sinn.
Deren Hand
Interessant
  Küsst meine süsse Lady.

Viere lang
Vom Empfang,
Vorne Jean,
Elegant
  Kommt meine süsse Lady.

Nun wie war's
Heut' bei Czars?
Ach, ich bin
Noch ganz hin,
  Haucht meine süsse Lady.

Nach und nach,
Allgemach
Ihren Mann
Wieder dann
  Kennt meine süsse Lady.

Für V. S. gez.
v.J.Engelhart.

DER MARIA THERESIEN-SAAL IN DER NEUEN HOFBURG.



O. Friedrich.

Nächst den Kirchen spielen in der Kunstgeschichte die Paläste, welche den gekrönten Häuptern zum Wohnsitz gedient hatten, die grösste Rolle, weil jede Zeit in ihnen ihr Reichstes und Bestes gab und sie so schön gestaltete, als sie eben vermochte. Diese „Schlösser, Höfe, Burgen" sind somit die Proben auf die künstlerische Potenz ihrer Entstehungszeit. Was werden unsere Nachkommen für Schlüsse auf unsere künstlerische Qualität ziehen, wenn sie den neuen Burgbau als Massstab derselben benützen werden?

Doch nicht vom Bau wollen wir heute reden. Seit er vergeben wurde, hat sich ja viel geändert, sehr viel, nur eines nicht: die schreckliche österreichische Gepflogenheit, in künstlerischen Fragen immer zuerst den Beamten und dann erst den Künstler zu Wort gelangen zu lassen. Alle Hoffnungen, die Österreichs Künstlerschaft bezüglich der Innenausschmückung der neuen Burg etwa noch gehegt hat, sind durch die Preisausschreibung für ein Deckenbild im Maria Theresien-Saale, welche im Amtsblatte der „Wiener Zeitung" vom 23. Februar 1898 veröffentlicht wurde, vernichtet. Wenn der Geist, dem diese Preisausschreibung entsprungen, bei der Innenausschmückung der Burg der leitende ist, dann hat die Kunst von den Summen, die da zur Verfügung stehen, nichts zu erwarten, dann steuern Wien und Österreich einem neuen MONUMENTALEN UNGLÜCK zu. Zwei Zimmer Louis XV., zwei Louis XVI., eines Empire, u. s. f., so lautet der Regimentsbefehl für die Künstler. Und warum? Die wie eine halbe Entschuldigung klingende Antwort heisst: Weil alle diese Stilarten während der Regierungszeit unseres Kaisers sich in der Herrschaft nacheinander abgelöst haben. Nur verzopfte Gelehrte, welche selbst nie einen schöpferischen Gedanken gehabt haben, können auf die Idee kommen, bei der Zimmerausschmückung „alle Stilarten, welche die letzten 50 Jahre beherscht haben", in Anwendung zu bringen und nur EINEN Stil auszuschliessen: den heutigen; nur Bureaukraten können den vertracten Beschluss fassen, in der neuen Burg alle Experimente, Versuche, Anläufe der letzten 50 Jahre in monumentaler Weise zu verewigen, das endliche Resultat all dieser Bemühungen aber, die glücklich gefundene moderne Kunst, auszuschliessen.

Und noch Eines: Wie fühlt sich der Kunstverständige theils zum Zorn, theils zum Lachen gereizt, wenn er, die Salons unserer Reichen besuchend, dieselben mit einer schablonenhaften Eleganz eingerichtet findet, die nicht einen Funken individuellen Geschmackes aufweist, sondern die Räume den Hôtelsalons oder den Wartezimmern der Zahnärzte nähert. Und ist es denn ein anderes Princip, nachdem jetzt das Haus des Kaisers eingerichtet werden soll? Ist keinem der weisen Räthe eine leise Ahnung davon aufgestiegen, dass es angemessen wäre, in der von Franz Josef I. errichteten Burg den schlichten, allem Prunke abholden, soldatischen Sinn dieses Kaisers zum Ausdruck zu bringen? Gibt es wirklich jemanden, welcher meint, die Umgebung, die sich ein Ludwig II. von Bayern schuf, passe auch für unseren Kaiser?

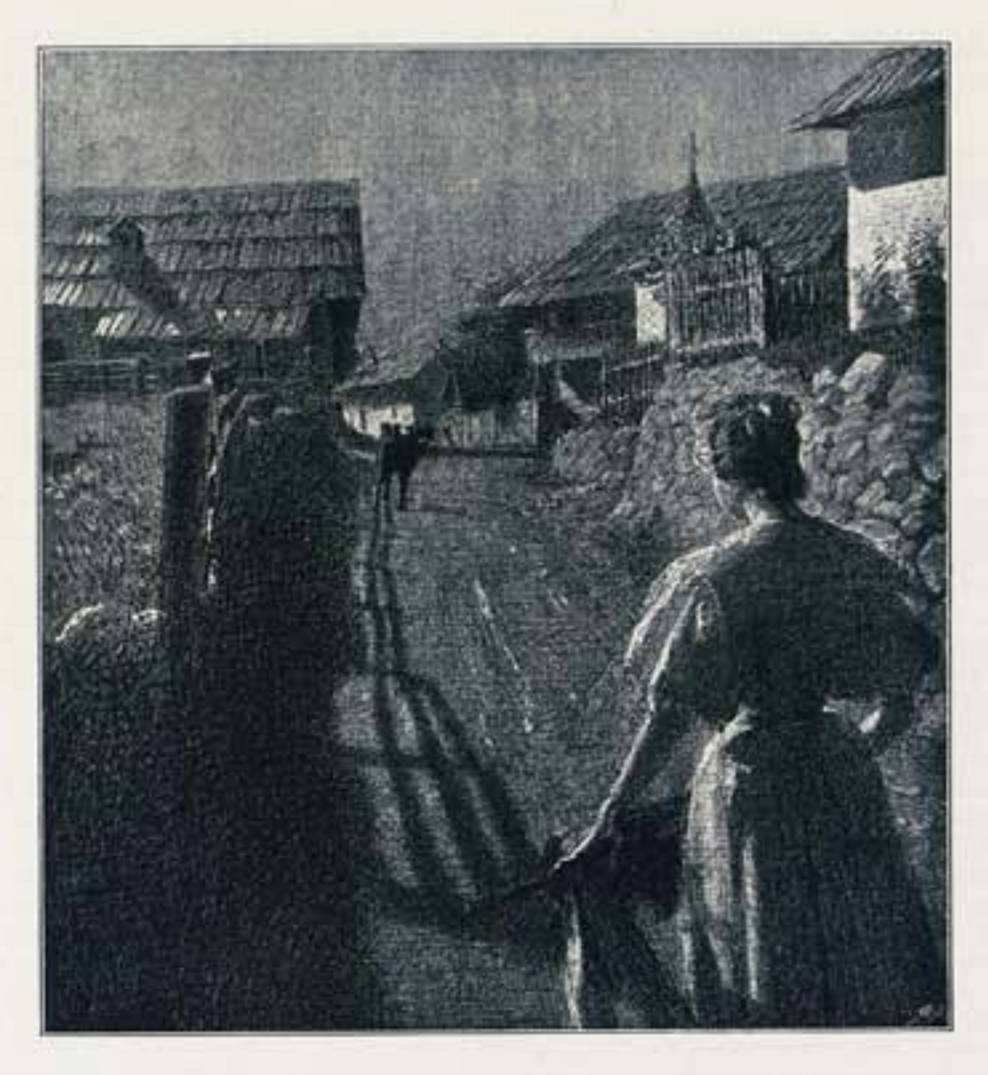
Und nun endlich die Preisausschreibung für das Deckenbild im Maria Theresien-Saale! Man lese sie doch in der „Wiener Zeitung" nach! Maria Theresia soll, umgeben von den Grossen ihrer Zeit, dargestellt werden. Hat man an dem unglücklichen Deckenbilde im Goldsaale des Hofmuseums noch nicht genug? Muss bei uns wirklich alles zweimal gemacht werden, einmal schlecht, das zweitemal noch schlechter? Dort im Museum sieht man, glauben wir, deutlich genug, dass sich Deckenbilder überhaupt nicht zum decorativen Culminationspunkt eines Raumes eignen, dann, dass sich solche Sujets nicht für Deckenbilder eignen. Bemale ich eine Decke schon, dann muss ich die Composition so halten, dass ich von jedem Punkte des Saales beim flüchtigen Aufblick ein Bild erhalte; klebe ich aber, wie es hier geschehen ist, einfach ein Tafelbild auf den Plafond, dann muss ich den Saal so ausgestalten, dass ich dem Beschauer die Möglichkeit biete, an der unter dem oberen Bildende gelegenen Saalseite eine horizontale Lage anzunehmen. Ist dies wie hier nicht beabsichtigt, nicht nöthig oder nicht thunlich, dann ist auch das auf den Plafond geklebte Tafelbild ein Unsinn. Dann weiter: „Die Composition soll dem Stile der Zeit (Maria Theresias) angepasst sein." Ja, meine verehrten Herren Concurrenzausschreiber, zu Maria Theresias Zeiten haben in die Disposition solcher Aufgaben eben Künstler dreinzureden gehabt und denen wäre es überhaupt nie eingefallen, solche kindische Dispositionen zu geben wie Sie, meine geehrten Herren Kunstbeamten. UND EIN UNTER SOLCHEN UMSTÄNDEN ENTSTANDENES WERK SOLL DANN DIE ÖSTERREICHISCHE KUNST AUF DER WELTAUSSTELLUNG IN PARIS REPRÄSENTIEREN! WIE KOMMT DIE ÖSTERREICHISCHE KÜNSTLERSCHAFT DAZU, SICH SO LÄCHERLICH MACHEN ZU LASSEN? Und das wird sie auf diese Weise.

Ein ehemaliger österreichischer Politiker pflegte seine Reden in pathetischer Weise mit dem Rufe „armes Österreich" zu schliessen; wenn irgendwo, so ist dieses Dictum hier am Platze.

V. S.



Jos. Hoffmann.



= Im Mondenscheine. =
Für V. S. gezeichnet von
Ernst Stöhr.

AUSSTELLUNGEN.

Alf. Roller.



Die von der Firma Krupp ausgeschriebene Concurrenz (die Einreichung von Entwürfen zu einer Huldigung für das Kaiser-Jubiläum) hat ein Resultat ergeben, das kaum überraschen konnte, das aber von dem bei einem solchen Anlass doch berechtigten patriotischen Schwung ein kaum zu übertreffendes Armutszeugnis erbracht hat. Auf die einzelnen zum Theil recht humoristisch wirkenden Entwürfe näher einzugehen, lohnt sich nicht.

Bei Miethke sind eine Anzahl kunstgewerblicher Objecte ausgestellt, die Interesse beanspruchen können. Es sind aus italienischen Werkstätten stammende, meisterhafte Nachbildungen von Statuetten, Räucherfässern, Leuchtern, Ampeln und Büsten, die bei neuerlichen pompejanischen Ausgrabungen zutage gefördert wurden. Einige unter diesen Nachbildungen sind von entzückendem künstlerischen Feingefühl.

S.

ZEITSCHRIFTEN.



eft 5 der DEUTSCHEN KUNST UND DECORATION (Februarheft), Alex. Koch, Darmstadt, bringt Artikel über: „Moderne Kunstverglasung und Glasmalerei", „Über Deutsche Medaillen und Plaquetten" (entworfen von Christiansen in Paris und ausgeführt von K. Engelbrecht in Hamburg), „MÖGLICHKEIT UND ZIELE EINER NEUEN ARCHITEKTUR", von August Endell in München. — Heft 6 derselben Zeitschrift enthält einen vortrefflichen Artikel über MELCHIOR LECHTER, von Georg Fuchs (München), welcher das Leben und den Werdegang dieses originellen und ungemein vielseitig begabten Künstlers eingehend behandelt. Als literarische Arbeit gründlich und aufklärend, ist dieser Artikel jedem Leser zu empfehlen. Auch an den auf voller Höhe stehenden Reproductionen kann man seine Freude haben; der Gesammteindruck, den man empfängt, lässt sich zusammenfassen in den Worten, die der Künstler selbst eingeschnitzt hat in seinen Werkzeug-Schrank: „Trachte ich denn nach Glücke? Ich trachte nach meinem Werke."



„DECORATIVE KUNST" (H. Bruckmann und Meier-Graefe) bringt im Februarheft einen vortrefflichen Artikel über „BELGISCHE INNENDECORATION" und gleichfalls über „DEUTSCHE PLACATE" mit Abbildungen nach Hans Unger, Th. Th. Heine, Alfred Roller und anderen; die anschaulichen Darstellungen aus berufener Feder können jedem Leser nur empfohlen werden. Der an der Spitze dieses Heftes stehende Artikel ist von Peter Wallé: „DEUTSCHE DENKMALBAUTEN VON BRUNO SCHMITZ", welche den genialen Sieger in so zahlreichen Denkmalsconcurrenzen trefflich charakterisieren. Als weitere Beiträge seien erwähnt: „DIE DEMOKRATISIERUNG DES LUXUS", „Neues Meissener Porzellan" und „Moderne Kunst in der französischen Architektur". — Das sechste (März-) Heft ist dem englischen Architekten und Decorateur C. F. A. VOYSEY gewidmet. Ein zweiter, sehr lesenswerter Artikel handelt von der „Empfindung in der angewandten Kunst".



Buchstaben u. Schmuckleiste für V. S. gez. v. Kolo Moser.

ehr interessante Artikel bringt die Februar-Nummer von „THE ARTIST" über: ARTHUR HACKER, sowie über die beiden französischen Künstler: EDMOND ROCHER, den genialen Illustrator, und ALBERT DAMMOUSE, den Keramiker; ferner Reproductionen nach Arbeiten von JEAN DAMPT, PATTEN WILSEN, LOUIS RHEAD, FIX MASSEAU und einen Bericht über die nordische Kunstindustrie auf der letzten Stockholmer Ausstellung, mit Illustrationen nach ALF. WALLANDER, Prof. P. KROHN, E. Wennerberg, A. Lindegren, F. A. Hallin, M. Michelsen und anderen. In einem meisterhaften Aufsatz über die genialen Buchillustrationen von LAURENCE HOUSMANN entwickelt Mabel Cox ihre klaren Anschauungen über die Auffassung und das Verständnis von echten Kunstwerken und deren Wirkung auf den Geniessenden, ein Essay, das jedem Kunstverständigen Freude machen wird. Den Schluss des reichhaltigen Heftes bilden kurze Notizen über Chippendale, Sheraton und andere Kunsttischler Englands, und treffliche Bücherkritiken.



anz apart präsentiert sich eine Novität von H. MEIER-GRAEFE (Paris). Es ist das eine interessante Publication über F. VALLOTTON, welche eine glückliche Auswahl der charakteristischen schwarz-weiss Blätter des geistvollen Franzosen enthält. Wer sich einen Begriff davon machen will, was sich mit der einfachen Wirkung von schwarzen und weissen Flecken erreichen lässt, der kann es aus diesem Buche lernen; man braucht nur die vier Hazardspieler bei Kerzenlicht („le Poker") oder „Die Faulheit" („la Paresse") oder die kleinen badenden Figuren anzusehen, um sich von der verblüffenden Wirkung dieser Zeichnungen zu überzeugen.

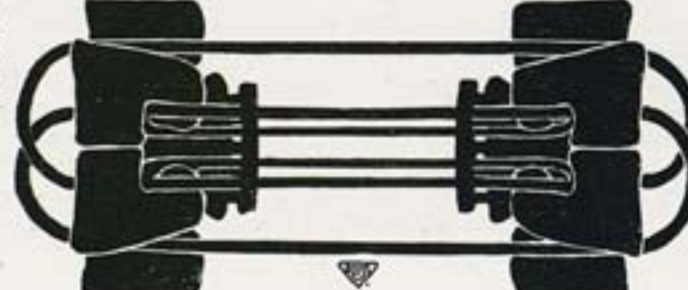


Böllerschiessen. Gezeichnet v. J. V. Krämer.



Eine trefflich geleitete Zeitschrift bleibt „THE STUDIO“. Dies beweist die vor uns liegende Februar-Nummer. Der Leitartikel behandelt die Arbeiten Borough Johnsons, dann folgt eine Fortsetzung von Gleeson Whites Artikel über kunstgewerbliche Arbeiten einiger Glasgower Künstler, unter Anderen OSKAR PATERSON und HARRY THOMSON, die beide durch eine Reihe äusserst geschmack- und phantasievoller Zeichnungen für farbige Glasfenster und für Gefässe aus oxydiertem Silber mit eingelegter Emaille vertreten sind. Der dritte Artikel bringt Zeichnungen und Aquarelle von NICO JUNGMANN und diesem folgt ein interessanter Aufsatz von Gabriel Mouray über den genialen französischen Carricaturisten CARAN D'ACHE, dessen Skizzen, Studien und Silhouetten auf Transparentpapier (aus der Sammlung von „ombres chinoises“ für „L'épopée“) ganz Paris seinerzeit elektrisierten. Caran d'Ache ist in Wien nur auf der vorjährigen Placat-Austellung durch sein Placat für „l'exposition russe“ auf dem Champ de Mars bekannt geworden. Aus den weiteren Illustrationen seien noch drei Radierungen des Worpsweders HEINRICH VOGELER („Liebe“, „Frühling“ und „Das Mädchen und die Raben“) und eine farbige Reproduction nach einer Landschaft von FERNAND KHNOPFF hervorgehoben.

S.



Gezeichnet von Josef Hoffmann

≡ AUS DEM WIENER CAMERA-CLUB. ≡



Deutsches Städtchen.
Von Heinrich Kühn.

≡ AUS DEM WIENER CAMERA-CLUB. ≡



Südliche Landschaft. Von Heinrich Kühn.

WIENER CAMERA-CLUB.

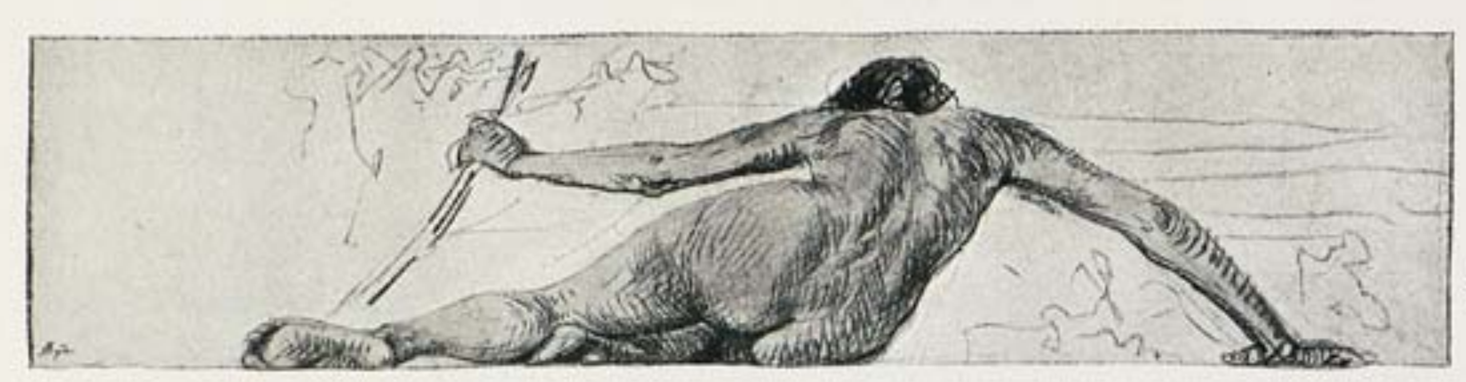
Den Wert und die Bedeutung, die ein künstlerisch gesunder Dilettantismus für die zeitgenössische Kunst besitzt, hat Lichtwark in seiner trefflichen Schrift „Wege und Ziele des Dilettantismus" in schlagender Weise dargelegt. Durch die neuerliche Aufnahme des Gummidruckverfahrens ist die Amateurphotographie der rein sportlichen Behandlung, der sie bisher vielfach verfallen war, entrückt und in eine künstlerische Sphäre erhoben worden. Die Einbürgerung und Vervollkommnung des Gummidruckverfahrens haben wir dem Wiener Camera-Club, insonderheit den Herren Henneberg, Watzek und Kühn zu danken. Wir werden im nächsten Hefte einen ausführlichen Artikel aus berufenster Feder über dieses Verfahren bringen. Durch dasselbe wird die Amateurphotographie fortan zu einem nicht zu unterschätzenden Bundesgenossen für die Propaganda künstlerischer Lebensauffassung, in deren Dienst wir stehen.

Das Entgegenkommen des Clubs setzt uns in die angenehme Lage, fortan Reproductionen erlesener photographischer Werke in zwangloser Folge ohne Einschränkung des sonstigen Inhaltes unserer Hefte an dieser Stelle unseren Lesern bieten zu können. V. S.

≡ AUS DEM WIENER CAMERA-CLUB. ≡



Wiesenblumen.
Von H. Watzek.



Studie v. J. Engelhart.

DER AUSSCHUSS FÜR KUNST IM HANDWERK in München, auf dessen neues Unternehmen wir vor der Drucklegung unserer Februar-Nummer nur kurz hinweisen konnten, hat sich eine Aufgabe gestellt, die der wärmsten Zustimmung aller Kunstverständigen versichert sein kann. Das Ziel besteht darin, das neue deutsche Handwerk zu fördern und namentlich auch dem allzustarken Eindringen des Fremden gegenüber zu der Geltung zu bringen, die es beanspruchen darf und muss. Ein Hauptaccent soll nun dabei auf die Verbesserung des Innenschmucks unserer Häuslichkeit gerichtet werden, und fürwahr, eine solche Verbesserung thut noth! Der „verunziere dein Heim"-Stil lastet schwer auf uns.

Mit besonderem Dank ist der Ausschuss daher zur Übernahme ganzer Zimmereinrichtungen neuen Stils bereit, unter möglichst alleiniger Verwertung deutscher Stoffe und Kräfte. Dass dieses nur als eine vorläufige Defensivmassregel gegen den allzustarken Einfluss ausländischer Erzeugnisse und Stile aufzufassen ist, erhellt von selbst, denn die hochentwickelte, ausländische Kunstindustrie ist um so gefahrvoller für unsere Selbständigkeit, je vortrefflicher sie nicht nur an sich ist, sondern namentlich je günstiger die Verhältnisse sind, unter denen sie im Vergleich zu den unsrigen thatsächlich zu producieren vermag. Will das zurückgebliebene, einheimische Kunsthandwerk jetzt noch das Verlorene einholen, so bedarf es eines Schutzes nach aussen, damit es erst einmal Raum gewinne, seine Schwingen überhaupt frei erheben zu können.



Entwurf zu einem Bilderrahmen. Von Jos. Hoffmann.

Noch ist die Erinnerung frisch an die im Vorjahre im Münchener Glaspalast ausgestellten Proben deutscher „Kleinkunst", die das Vertrauen auf eine Zukunft unseres heimischen Kunsthandwerkes mächtig zu heben geeignet war. Selbstverständlich ist unter „heimisch" kein kleinbürgerlich particularistischer Standpunkt gemeint. Hier deckt sich der Begriff mit Selbständigkeit; denn eben darin sind uns nicht nur die grossen, sondern auch kleinere Culturnationen, wie z. B. Dänemark, um ein bedeutendes voraus.

Unter den Mitteln, durch welche die Gesellschaft („Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk", München, XIX., Kratzerstrasse 1) ihr Ziel erreichen will, seien folgende hervorgehoben: Sie vermittelt durch eine von dem Ausschusse eigens dazu eingerichtete „Auskunftei" die Verbindung zwischen den Künstlern, Herstellern und Abnehmern und sucht zugleich auf dem Rechtswege oder durch die Presse einer unrechtmässigen Ausbeutung durch unlautere Nachahmung und Verwendung künstlerischer Entwürfe entgegen zu treten. Sie zahlt entweder den Künstlern ihre neuen Entwürfe bar oder sichert dem Künstler die Ausführung mit einem Gewinnantheil ohne jede Geschäftsgefahr zu. In gleicher Weise bestellt sie und zahlt den Handwerkern eine grössere Anzahl von Stücken und übernimmt den geschäftlichen Betrieb ohne Risico für dieselben.

Dass hier vernünftige, durchführbare Massnahmen und dabei ideale Gesichtspunkte zugleich ins Auge gefasst sind, liegt auf der

Studie zu einem einfachen Wohnzimmer. Von Jos. Hoffmann.



Hand. Der erste praktische Erfolg dürfte sich schon durch eine würdige Vertretung des deutschen Kunsthandwerkes auf der Pariser Weltausstellung 1900 fühlbar machen. Nicht so klar auf der Oberfläche liegt vielleicht eine gewisse Gefahr, über die wir bei dieser Gelegenheit unsere Ansicht nicht zurückhalten möchten.

Dieser Nachtheil besteht schon in der mechanischen Vervielfältigung künstlerischer Entwürfe überhaupt! Vom idealen Gesichtspunkt aus sind diese immer zu bekämpfen. Als ein nothwendiger Übergang von schlechtem zu besserem ist dies Unternehmen daher vorläufig aufzufassen. Die Vervielfältigung künstlerischer Musterentwürfe statt wertloser Schablonen kann dadurch erreicht werden; und das ist viel, aber nicht alles. Die letzte Consequenz, die man aus dieser Reform zieht, wird mit der Zeit hoffentlich die sein, dass die durch Bildung und Mittel bevorzugten einen nicht durch die mechanische Vervielfältigung vertausendfachten, für jedermann erschwinglichen, kunstgewerblichen Gegenstand zu besitzen streben, sondern ihren Stolz darein setzen, eine rein künstlerische Arbeit, die nur einmal vorhanden ist und die aus erster Hand kommt, als Schmuck des Wohnraumes zu eigen zu haben.



„Der Mensch ist das Product seiner Umgebung", hat man gesagt. Sorgen wir dafür, dass unsere häusliche Umgebung, unser tägliches, geistiges Brot, besser und schmackhafter werde, dann wird auch das „Product", der Mensch, zufriedener, intelligenter und glücklicher werden.

Wir wünschen dem Unternehmen den Erfolg, den es verdient, und verweisen im übrigen unsere Interessenten auf die Statuten und Satzungen der Gesellschaft, deren derzeitiger Vorsitzender Hofrath Dr. Rolfs und deren Ausschuss sich aus den Herren Architekten Theodor Fischer und Martin Dülfer, den Malern F. A. O. Krüger und Richard Riemerschmid und dem Bildhauer Hermann Obrist zusammensetzt.

S.

Studie v. J. Engelhart.





Für V. S. von J. Engelhart.

MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

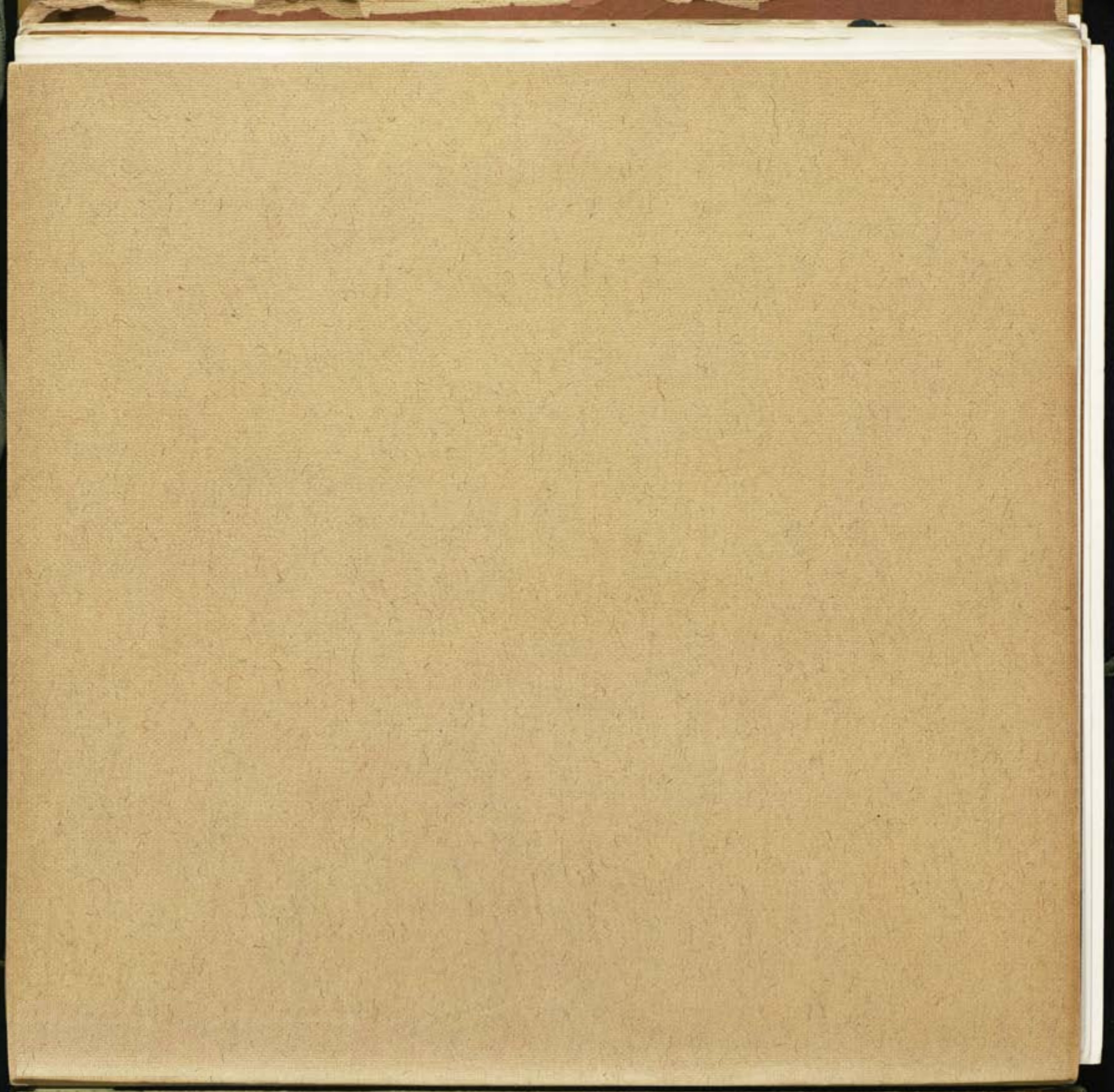
Unser Statut besagt in § 10, dass die Mitglieder der Vereinigung an keiner nicht von derselben inscenierten öffentlichen Ausstellung in Wien theilnehmen können. Da nun einige unserer correspondierenden Mitglieder diesmal gleichzeitig in unserer und der Ausstellung der Genossenschaft bildender Künstler Wiens vertreten sein werden, so halten wir uns zu einer diesbezüglichen Erklärung für verpflichtet.

Bevor wir in der Lage waren, unsere erste Ausstellung zu propagieren, hatten einige Herren Collegen, wie Klinger, Gari Melchers, Mackensen u. a., schon zur Zeit der vorjährigen Dresdener Ausstellung der Genossenschaft bildender Künstler Wiens Zusagen gemacht. Nachdem wir von den Herren für die Folgezeit bindende Erklärungen unseren Statuten gemäss erhalten haben, glaubten wir diesmal obige Ausnahmen machen zu dürfen.

Herr Prof. Repin, welcher gegenwärtig keine Werke zur Verfügung hatte, wird im Künstlerhause mit zwei älteren Bildern aus Privatbesitz vertreten sein; unter Berüchsichtigung der vermittelnden Persönlichkeiten konnte er hiergegen nicht protestieren.

Schwieriger liegt der Fall in Paris. Hier war unter Entstellung der wahren Sachlage gegen uns agitiert worden: einerseits sollte die Jubiläums-Ausstellung des Künstlerhauses unter dem Protectorate der österreichischen Regierung stattfinden, anderseits würde eine Ausstellung der Vereinigung nicht abgehalten werden können, da dieselbe kein Ausstellungslocal hätte. Es musste unseren Delegierten, welcher behufs Auswahl der französischen Kunstwerke in Paris weilte, sehr merkwürdig berühren, dass man sich gerade an unsere eigenen Mitglieder mit der Aufforderung zur Betheiligung an der Jubiläums-Ausstellung gewandt hatte. Selbstverständlich haben die meisten Herren nach Klarstellung der Sachlage ihre diesbezügliche Zusage sofort zurückgezogen; in einzelnen Fällen war dies jedoch nicht mehr möglich und so entstand die scheinbare Ignorierung unserer Statuten von seiten einiger correspondierender Mitglieder. Nachdem die Vereinigung den Theilnehmern an ihrer ersten Ausstellung keine materiellen Vortheile zu bieten in der Lage war und sich auch keiner Versprechungen als Agitationsmittel bediente, so ist die grosse collegiale Unterstützung, welche sie trotzdem gefunden, um so höher anzuschlagen.

Unsere Zeitschrift „Ver Sacrum“ erscheint ausser in der gewöhnlichen noch in einer besonderen, der Gründerausgabe (Subscriptionspreis 100 fl. pro Jahr), welche auf Kunstdruckpapier in ganz beschränkter numerierter Auflage gedruckt wird, IM HANDEL NICHT ERHÄLTLICH und nur durch das Secretariat der Vereinigung (IV., Hechtengasse 1) beziehbar ist und signierte Drucke von Kunstblättern (Original-Radierungen, Lithographien, Holzschnitten u. s. w.) als Beilagen bringt. Solche Beilagen waren zum 1. Hefte eine Original-Lithographie von Jos. Engelhart, zum 2. Hefte zwei Original-Radierungen von Jettmar, zum 3. Hefte eine Original-Lithographie in Schabmanier von Jos. Engelhart und eine farbige Original-Lithographie von Max Lenz. Denjenigen Gründern, welche im Vertrauen auf das Gelingen unseres Unternehmens die Gründerausgabe bereits vor Erscheinen des Blattes subscribierten, war die Vereinigung je eine Original-Zeichnung eines Vereinigungs-Mitgliedes zum 1. Hefte beizulegen in der angenehmen Lage. Die Titelblätter sind entworfen: für das 1. Heft von Alfred Roller, für das 2. Heft von Kolo Moser, zum 3. Heft ward eine Zeichnung Klimts verwendet; das Titelblatt dieses 4. Heftes rührt von Rudolf v. Ottenfeld her. Mit der Zusammenstellung und dem Arrangement des textlichen und illustrativen Theiles jedes Heftes ist der jeweilige Redactions-Ausschuss der Vereinigung, derzeit bestehend aus den Herren Hoffmann, Moser und Roller, betraut.



I. Jahrgang. Heft 5/6.
Einzelpreis 4 Kronen.

AUSSTELLUNGS-HEFT

Mai—Juni 1898.

SECESSION

THESEVS UND MINOTAURVS.

VER SACRVM

GUSTAV KLIMT

Verlag Gerlach & Schenk, Wien, VI/1.

VER SACRVM

ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KVENSTLER ÖSTERREICHS

JÄHRL. 12 HEFTE
IM ABONN. 6 fl. 10 M.



GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM

ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller und Dr. Max Eugen Burckhard.

SCHRIFTLEITUNG: WILHELM SCHÖLERMANN, IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: 2½–5 Uhr.)

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, Akadem. Maler, III., Rennweg 33.

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM

erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von 2–3 Ausstellungsheften, je 24–30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapiere.

Jahresabonnement . . . . Kr. 12.— = M. 10.—
Preis des einzelnen Heftes . . . . . . „ 2.— = „ 1.67

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten in Oesterreich-Ungarn franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration:
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.

TEXTLICHER INHALT:
DIE ERSTE AUSSTELLUNG DER VEREIN[...]
BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERR[...]
Von Ludwig Hevesi.
AN DIE SECESSION. Ein Brief von Hermann [...]





412. W. Crane. London. C. M. Pegasus.

DIE ERSTE AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

Am 25. März hat die Vereinigung bildender Künstler Österreichs im Gebäude der Gartenbaugesellschaft ihre erste Ausstellung eröffnet. Das Interesse des kunstfreundlichen Publicums wandte sich ihr alsbald in einem Masse zu, das die lange verbreitete Meinung widerlegt, als ob Wien sich für bildende Kunst nicht sonderlich interessiere. Es ist aber auch hervorzuheben, dass gerade die ausdrückliche Ausschliessung aller landläufigen Marktware diese Ausstellung in den glänzendsten Kunstmarkt verwandelt hat. Jedenfalls zwei beherzigenswerte Momente.

Die Anordnung der Ausstellung war von dem Bestreben geleitet, jedem Werke die Bedingungen für seine künstlerische Wirkung nach Möglichkeit zu sichern. Jedes wurde in mässiger Höhe angebracht, so dass der alte Kampf um die „Cimaise" vermieden ist. Die verschiedenen Werke des nämlichen Künstlers sind in eine Gruppe gefasst, so dass seine Kunst in einem organischen Zusammenhang vorgeführt wird. Die Wandbekleidungen schaffen günstige Hintergründe; vor weissgefältelten Stoffen finden zartgetonte Bilder ihre volle Stimmungskraft; in ruhigem Dunkelroth oder Dunkelgrün gespritzte Wände wirken luftiger als glattgetünchte; Friese und anderes Ornament von stilisierten Pflanzen sind ganz ruhig, auch in ihrem matten, fast tonlosen Gold gehalten, so dass sie nicht zum Selbstzweck werden. So sind es echt moderne Schauräume. Ein viereckiger Mittelsaal dient als Foyer. Seine Wände, in mattem Dunkelgrün, haben ein aufstrebendes Pflanzenornament, dessen helle Sternblüten sich in Mittelhöhe zu einem umlaufenden Fries zusammenschliessen. Lebendige Pflanzen und Blumen fügen sich mit auserlesenen modernen Möbeln und Nippsachen in neuen Techniken zu Plauderecken zusammen, die dem Beschauer zeigen, was er aus seinem eigenen Heim machen kann. Ein mächtiger Rundbogen öffnet sich in eine halbrunde Apsis, unter deren blühweissem, blumenkelchartig gerafftem Zeltdach, von helltönigen Bildern umgeben, PUVIS DE CHAVANNES' Cartons zu dem neuen Genovefa-Dreibild im Pariser Pantheon aufgestellt sind. Für diese Zuwendung ist die Vereinigung dem Grossmeister der modernen französischen Grossmalerei zu warmem Danke verpflichtet, da noch keine nichtfranzösische Ausstellung in der Lage war, sich mit einem so bedeutenden Werk seiner Hand zu schmücken. Aber auch der ebenbürtige deutsche Meister, unser Kunsterneuerer Arnold BÖCKLIN, ist würdig vertreten, da Se. k. Hoheit der Prinzregent von Bayern der königlichen Pinakothek gestattet hat, das gewaltige Bild: „Spiel der Wellen" hier auszustellen. Es hat den Ehrenplatz in einem der vier grossen Seitensäle erhalten, denen sich noch ein fünfter im ersten Stock und mehrere Cabinete beigesellen. Das ans Secretariat stossende Ver Sacrum-Zimmer ist als modernes Gemach mit moderner Einrichtung durchgeführt; die Möbel blau mit blankem Kupferornament, die billigen Draperien mit stilisierten Sammtblumen benäht, die Deckenbalken sogar mit Reihen von Thierfiguren durchbrochen.

Der Ausstellungsstoff selbst ist sehr mannigfaltig. Die grössten Meister des Auslandes haben die Ausstellung, man kann sagen, „brüderlich" beschickt. Dadurch wurde es möglich, den Wienern eine umfassende Rundschau über das internationale Kunststreben unserer Zeit zu verschaffen. War es doch das Nothwendigste, dem etwas peripherisch gelegenen Wien zu zeigen, was und wie der Geist der „Secession", das heisst der künstlerischen Befreiung, in den grossen Kunstmittelpunkten schafft. So erfüllt die Ausstellung vor allem ihre erziehliche Aufgabe. Anderseits aber muss sie auf die Wiener Kunstbegriffe berichtigend einwirken, wenn der Beschauer erfährt, dass diese neueren, neuesten und allerneuesten Dinge draussen keineswegs mehr um ihr Recht aufs Dasein kämpfen, sondern längst die Herrschaft angetreten haben. Ein Puvis, Besnard, Henri Martin beherrscht die Saaldecken und Wände der Kirchen und Staatsgebäude in Paris. Diese Neumeister überfluten alle Gallerien, vom Luxembourg bis zur Pinakothek. Draussen glaubt kein Mensch mehr daran, dass Kunst

schlechterdings auf den alten Wegen gesucht werden müsse. Jede Zeit, die ihre eigene Cultur hatte, hatte auch eine moderne Kunst. Denn „modern" ist nichts anderes als — zeitgemäss.

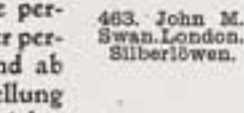
Der entscheidende Gesichtspunkt bei der Organisierung der Ausstellung war: Kunst muss künstlerisch sein. Jeder Gegenstand ist ja kritisierbar, aber er muss ein künstlerisches Interesse bieten, das ihm seine Berechtigung verleiht. Und dann: wie die „Secession" die Befreiung einer Gesammtheit bildet, so bedeutet „Secessionist" die Befreiung des Einzelnen auch innerhalb seiner neuen Gesammtheit. Woran die alte Schule versiechen musste, das ist hier vermieden: es gibt kein Recept. Das gleichmässige Eintrichtern einer vorgeschriebenen Kunst hat aufgehört, jedes Talent sucht sich seine Schule im Leben und macht sich seine Technik selbst. Wo hat etwa SEGANTINI die seine gelernt, oder RUDOLF ALT, BESNARD, SARGENT, ALEXANDER, KLINGER? Noch nie war die Kunst so individuell, wie heute. Die Noth der Traditionslosigkeit ist zur Tugend geworden, und nur wer ein Selbsteigener ist, wird heute als ein Echter anerkannt. Es ist auch ein stolzer Anblick, wie die Persönlichkeiten sich in dieser Ausstellung von einander abheben. PUVIS DE CHAVANNES findet eine persönliche Art decorativer Historienmalerei, eine neue Hellfarbigkeit, die der Baukunst entgegenkommt. BÖCKLIN erschafft sich frischweg eine neue Welt und zwingt die alte, sie anzuerkennen, ja, er lehrt sie, an ihr Freude zu haben. ROLL hat sich aus stürmischer Gährung zu einem Maler mit zwei zielbewussten Händen herausgeklärt: mit einer feinen Stimmungshand und einer starken Thatsachenfaust. BESNARD malt souveräne Farbe mit allen ihren optischen Consequenzen, und gälte es einen officiellen Plafond mit Sonne, Mond und Sternen, wie im Hôtel de Ville. ALT ist der grosse Sachliche, der aber dabei jeder Sache das unauslöschliche Gepräge seiner besonderen Hand aufdrückt. KLINGER ist in seinen Randzeichnungen zu „Amor und Psyche" ein Nabob, dessen Küchenzettel mit Gold und Purpur geschrieben ist. Seine grosse, nackte Figur am Meeresstrand aber (das erste Gemälde, das man hier von ihm sieht) ist voll gewaltigen Malerwillens, der sogar die Technik zwingt.

In den Köpfen STUCK's ist ein Ton angeschlagen, in dem es heroisch und dämonisch durcheinander klingt; seine Amazonen-Statuette kann man moderne Antike nennen. SEGANTINI kommt von seinen Alpen herunter, wie ein Wilder, Augen und Hand voll Naivetät, und dazu ein persönliches Element von Meisterschaft, die den Eindruck des Angeborenen macht. Er ist eine malerische Urnatur, der sogar ihre Fehler nur nützen. WHISTLER phantasiert mit dem Stift, als wüsste er gar nichts davon, und es ist immer wieder eine unnachahmliche Handschrift. Auch KHNOPFF phantasiert, aber nicht mit der Hand, die bei ihm stets mathematisch genau weiss, was sie will, sondern mit einer Seele, die im Traume zu fragen scheint und in der Hypnose Räthsel löst, die er im wachen Zustande selbst nicht mehr begreift. SARGENT und ALEXANDER sind amerikanische Realisten, die beweisen, dass es keinen Realismus gibt; denn es gibt so viele Arten von Realismus, als Künstlerseelen, um ihn zu empfinden. Ein Cylinderporträt von KROYER denke man sich neben eines von Bonnat, und man hat die Vorstellung, wie antipodenhaft sich die Kunstwelt um und umgewälzt hat, von der überlegten Retouche zur ertappten Augenblicklichkeit. UHDE, LIEBERMANN, THOMA, MARR, SKARBINA, KÖPPING, lauter Deutsche, aber wie verschieden an künstlerischer Rasse. Und so weiter.

Da sähe man also den Sieg der Persönlichkeit auf der ganzen Linie. Und dann bemerkt man, dass diese Linie fast durchaus in der Richtung des Malerischen geht. Hinter die einfachsten Dinge kommt der Mensch am schwersten. Das ist ja eine der Unglaublichkeiten in der Geschichte des logischen Denkens: niemals hat man gezweifelt, dass die Architektur die Kunst des Architektonischen und die Plastik die Kunst des Plastischen ist; dass aber auch die Malerei die Kunst des Malerischen sein muss, daran haben sich drei volle Generationen elend verblutet. Den erblindeten Grosseltern schon wurde durch Delacroix der Staar gestochen, aber erst die Enkel haben völlig sehen gelernt. Etwas Neues findet man leichter, als man etwas Verlorenes zurückgewinnt. Natürlich wurde anfangs auch für die Farbe sofort ein Recept gemacht. Verschiedene Recepte, von denen man sich dann wieder mühselig befreien musste.

Aber man hat sich befreit und die persönliche Farbe kam zur Geltung. Die persönliche Stimmung, der persönliche Ton. Auf und ab durch die ganze Ausstellung wimmelt es von Beispielen dafür. Die Differenzierung hat es in dieser Hinsicht unendlich weit gebracht; man meint Maler von verschiedenen Planeten zu sehen. Ist nicht BRANGWYN, der die orientalischen Teppiche in Farben übersetzt, ein Sohn des rothen Mars? Und





463. John M. Swan. London. Silberlöwen.

kommt nicht CARRIÈRE, der unendlich sanft Verdämmernde, vom Monde herab und bringt dessen Mondschein mit sich? Oder steigt nicht FOWLER aus grünen Meerestiefen auf? Bei WALTON ist die Welt ein Gobelin, eine halbe Stunde vor Sonnenuntergang gesehen. Bei RAFFAELLI scheint sie von einem Sturm durchbraust zu sein, der die Dinge zerzaust und nach und nach von der Leinwand hinwegwehen wird. Und alle diese verschiedenen Wahrheiten sind gleich wahr; denn die Augen, die sie so sehen, sind nicht wegzuleugnen. Man sieht heute weit mehr und mannigfaltiger, als man jemals gesehen. Man begeistert sich für Seiten der Erscheinung, die früher gar nicht beachtet wurden.

Man ist virtuos geworden im Wahrnehmen von Unterschieden, selbst solchen, die wirklich bloss in der Eigenheit des Beschauers liegen. Überhaupt ist das Wollen an Stelle des Dürfens getreten. Die Phantasie ist wieder zulässig. Sie führt sogar das grosse Wort, selbst in Zolas Naturalismus. Heute sind sogar Farbenphantasien möglich, die sich nichts weniger als an die Menge wenden, vielmehr bloss Andeutungen machen für die ganz Wenigen, denen es gegeben ist, sie weiterzuempfinden. Luft, Licht, das sind die beiden grossen Anreger der malerischen Phantasie. Bei allen diesen trefflichen Stimmungsmalern, Farbenforschern oder auch Adepten des Farbenexperiments ist diese Phantasie am Werk.

Und welche Phantasie gehörte dazu, das Darstellungsgebiet des eigentlichen Realismus so zu erweitern, dass ganze grosse Gebiete des modernen Lebens als Kunststoff erkannt



277. Alph. Mucha. Paris. O. M. — Neues Jahr. —

wurden. Welche Umdeutung hat sie bewirkt, welche Umwertung der ästhetischen Begriffe, wie durch Hexenzauber („schön ist hässlich, hässlich schön"), dass man heute in dem Cabinet voll Arbeiter-Statuetten Constantin MEUNIER'S steht, als stünde man in einem Antiken-Cabinet. Phantasie überall, von Eugen GRASSET'S Placaten und decorativen Träumereien bis zu BARTHOLOMÉ'S merkwürdig ersonnenem Grabmal und Auguste RODIN'S küssend, ringend, spielend verflochtenen Gestalten. Phantasie in dieser ganzen grösseren und kleineren Plastik, die stofflich und technisch von Erfindungskraft übersprudelt. Ein Jean DAMPT, ein Alexandre CHARPENTIER sind das Vielseitigste, was es je in der Bildnerei gegeben. Charpentier treibt in allen Metallen, aber auch in Leder und Papier; von seinen „gaufrierten" Zeichnungen und Farbendrucken bis zu jenem reizenden Schränkchen für Kinderwäsche mit Zinnreliefs liegt ein Panorama von technischem Können. Das Ehepaar VALLGREN mit seinen mancherlei Künsten, BAFFIER mit seinem neuen „Edelzinn" als Stellvertreter eines ganzen Völkchens von Zinnleuten, VAN DER STAPPEN, FRAMPTON und CARABIN mit seinen proteusartigen Serpentinösen — überall tummelt sich der schöpferische Einfall. Der trockene Realismus, diese richtige Philisterkunst des allezeit Handgreiflichen, hat gründlich abgewirtschaftet. Das war Kunst für ein stimmungsloses Publicum. Heute sehen wir überall ein Tauchen in tiefere Tiefen, ein Aufschwingen in höhere Höhen; man hat erkannt, dass die

Natur nicht bloss aus Oberfläche besteht, dass jedes Ding seinen Gedanken und selbst das Unbeseelte seine Seele hat. Welche Unendlichkeit, um darin zu suchen, zu forschen, zu fragen, vielleicht auch zu finden. Der wiederkäuende Quietismus ist einstweilen überwunden, der grosse Pan, der thatsächlich gestorben war, ist wieder erwacht, mit einem Gesicht von heute, und führt seinen Reigen im Schritt von heute. Denn der grosse Pan überlebt alle, die ihn immer wieder erschlagen.

Dass bei den Secessionisten das Kunstgewerbe nicht leer ausgehen würde, war vorherzusehen. Unsere angeblich prosaische Zeit ist, dem grossen Pan sei Dank, glücklich dahin gelangt, dass Kunst und Gewerbe so wenig zu trennen sind, wie in den fruchtbarsten Kunstperioden. Die dänische Keramik, deren schwimmende Feinheiten selbst das altconservative Meissen in neue Bahnen gelockt haben, die herrlichen VAN DER VELDE'schen Bucheinbände in ihrem materialmässigen Colorismus und so noch manches andere sind wirklich modernes Kunstgewerbe.

Über die eigenen Kunstleistungen des Vereins steht uns natürlich an dieser Stelle kein Urtheil zu. Der Hauptzweck dieser ersten Ausstellung ist, dem Publicum das Ausland zu zeigen. Indem es die hohen Leistungen des Auslandes würdigt, anerkennt es zugleich die Berechtigung einheimischer Künstler, in gleicher Richtung vorwärtszustreben.

LUDWIG HEVESI.



42. L. Herterich. Stuttgart. C. M. Ophelia.

AN DIE SECESSION.

Ein Brief von Hermann Bahr.

Liebe Freunde!



Ihr habt ein Recht, stolz zu sein. Ihr habt ja Wunder gethan in unserem Vaterland. Eine solche Ausstellung haben wir noch nicht gesehen. Eine Ausstellung, in der es kein schlechtes Bild gibt! Eine Ausstellung in Wien, die ein Resumé aller modernen Malerei ist! Eine Ausstellung, die zeigt, dass wir, wir armen Wiener, Leute haben, die neben die besten Europäer treten und sich mit ihnen messen dürfen! Wer hätte sich das träumen lassen? Ihr dürft stolz sein. Aber, Freunde, seid nicht bös: mitten in der herrlichen und grandiosen Freude über Euch wird mir bange.

Ich will Euch sagen, was mir bange macht. Ich habe Angst, dass Ihr Euch zu früh zufrieden gebt. Um Gotteswillen, das dürft Ihr nicht. Ihr dürft Euch nicht beruhigen, Euch nicht beschwichtigen lassen. Ihr dürft nicht glauben, dass jetzt schon alles geschehen ist. Ihr dürft nicht rasten. Es ist noch gar nichts geschehen, sondern jetzt fängt es erst an! Mit dieser ersten That habt Ihr uns ein Versprechen gegeben. Löst es ein! Dieser erste Erfolg legt Euch Pflichten auf, ungeheure Pflichten. Zeigt Euch würdig, erfüllt sie.

Mit dieser ersten Ausstellung ist noch gar nichts gethan, jetzt fängt es erst an! Diese erste Ausstellung von Euch ist eine grosse Frage an das Publicum gewesen. Man hatte Euch vorgelogen, Jahre lang: unser Publicum will die Kunst nicht. Da habt Ihr es durch diese Ausstellung gefragt: willst du die Kunst, Ja oder Nein? Und es hat Ja gesagt, es hat Ja geschrien! Es rennt zu Euch, es jauchzt Euch zu, es ist wie in einem heiligen Rausch. Es will die Kunst, es will sie, es will sie! Nun ist es an Euch, sie ihm zu geben.

Uns die Kunst geben, das ist aber mehr, als die schönste Ausstellung der modernsten Bilder vermag. Ihr müsst grosse Zauberer sein. Was wir Wiener an subtilen Freuden, an innigen und delicaten Wünschen, an unruhigen Hoffnungen in unseren Seelen haben, das müsst Ihr uns in Linien und in Farben sehen lassen. Ihr müsst schaffen, was noch nicht dagewesen ist: Ihr müsst uns eine österreichische Kunst schaffen. Könnt Ihr das nicht, dann wäre es besser gewesen, uns ruhig weiter schlafen zu lassen. Ihr habt unsere Sehnsucht aufgeweckt. Nun erfüllt sie!

Eine österreichische Kunst! Jeder von Euch fühlt, was ich meine. Wenn Ihr durch unsere milden, alten Strassen geht oder wenn Ihr die Sonne auf das Gitter vom Volksgarten scheinen seht, während der Flieder riecht und kleine Wienerinnen über die Schnur hopsen, oder wenn im Vorbeigehen aus einem Hof ein Walzer klingt, dann wird Euch so merkwürdig und keiner kann sagen, warum ihm so zum Weinen froh im Herzen ist, sondern er lächelt nur: Das ist halt Wien! Dieses: was halt Wien ist, müsst Ihr malen. Die moderne Kunst hat ungeheure Mittel in Eure Hand gegeben; nehmt sie, um durch sie die Seele unserer Heimat auszudrücken. Ihr müsst Bilder malen, die weit draussen in der Welt die fremden Leute, die nichts von uns wissen, fühlen lassen, wie wir sind: Bilder, die wie die Ouverture zum Don Juan oder die Volkshymne sind.

Und noch mehr. Mit dem Malen ist's noch nicht gethan. Eine österreichische Kunst werden wir erst haben, wenn sie unter uns allen in unserer täglichen Existenz lebendig geworden ist. Seht! Indem ich dies schreibe, schaue ich über meinen Tisch weg durchs Fenster in den Liechtensteingarten hinab: da ruht der graue Palast in seiner ernsten Eleganz, hinten wird der Kahlenberg schon grün; dies ist eine Schönheit, die es auf der ganzen Welt nicht wieder gibt. Ich bin so froh. Aber dann sehe ich auf den Tisch, an dem ich schreibe, und dieser Tisch ärgert mich. Er könnte auch in einem Berliner Haus stehen. Ich möchte aber einen Tisch haben, der zu meinem Liechtensteingarten und zu meinem Kahlenberg gehört, der als Tisch so wienerisch ist, wie jener ein Wiener Garten und dieser ein Wiener Berg ist, und so wienerisch sollte mein Tisch, so wienerisch meine Lampe, so wienerisch mein Stuhl sein. Versteht Ihr, was ich meine? Unter lauter Sachen einer Wiener Kunst möchte ich leben, einer Kunst, die durch ihre Linien und ihre Farben mir das sagt, was ich in seligen Stunden des Wiener Frühlings bei mir empfunden habe. Diese müsst Ihr uns geben, nicht mir, nicht diesem oder jenem Kenner, sondern unserem ganzen Volke. Hüllt unser Volk in eine österreichische Schönheit ein! Früher dürft Ihr Euch nicht beruhigen, Euch nicht beschwichtigen lassen. Ihr habt Grosses gethan, Grösseres steht noch aus. Jetzt fängt es erst an. Zögert nicht! Vorwärts!





CENTRALRAUM DER AUSSTELLUNG. ENTWORFEN VON J. M. OLBRICH. O. M.



≡ VER SACRUM-ZIMMER. ≡
ENTWORFEN VON JOSEF
HOFFMANN. O. M.



178. EDWARD A.
WALTON.
LONDON. C. M.
≡ DIE FÄHRE. ≡



368. C. MEUNIER.
BRÜSSEL. C. M.
≡ DER MÄHER. ≡



160. EDMOND
AMAN-JEAN.
PARIS. C. M.
≡ POESIE. ≡



40. J.S.SARGENT.
LONDON. C. M.
≡ÄGYPTERIN.≡



241. JOSEF ENGEL-
HART. WIEN. O. M.
SCHLANGEN.

61. FRANZ STUCK. MÜNCHEN. C. M.
≡ AMAZONE. ≡







149. J. DAMPT. PARIS. C. M. ≡ KIND. ≡



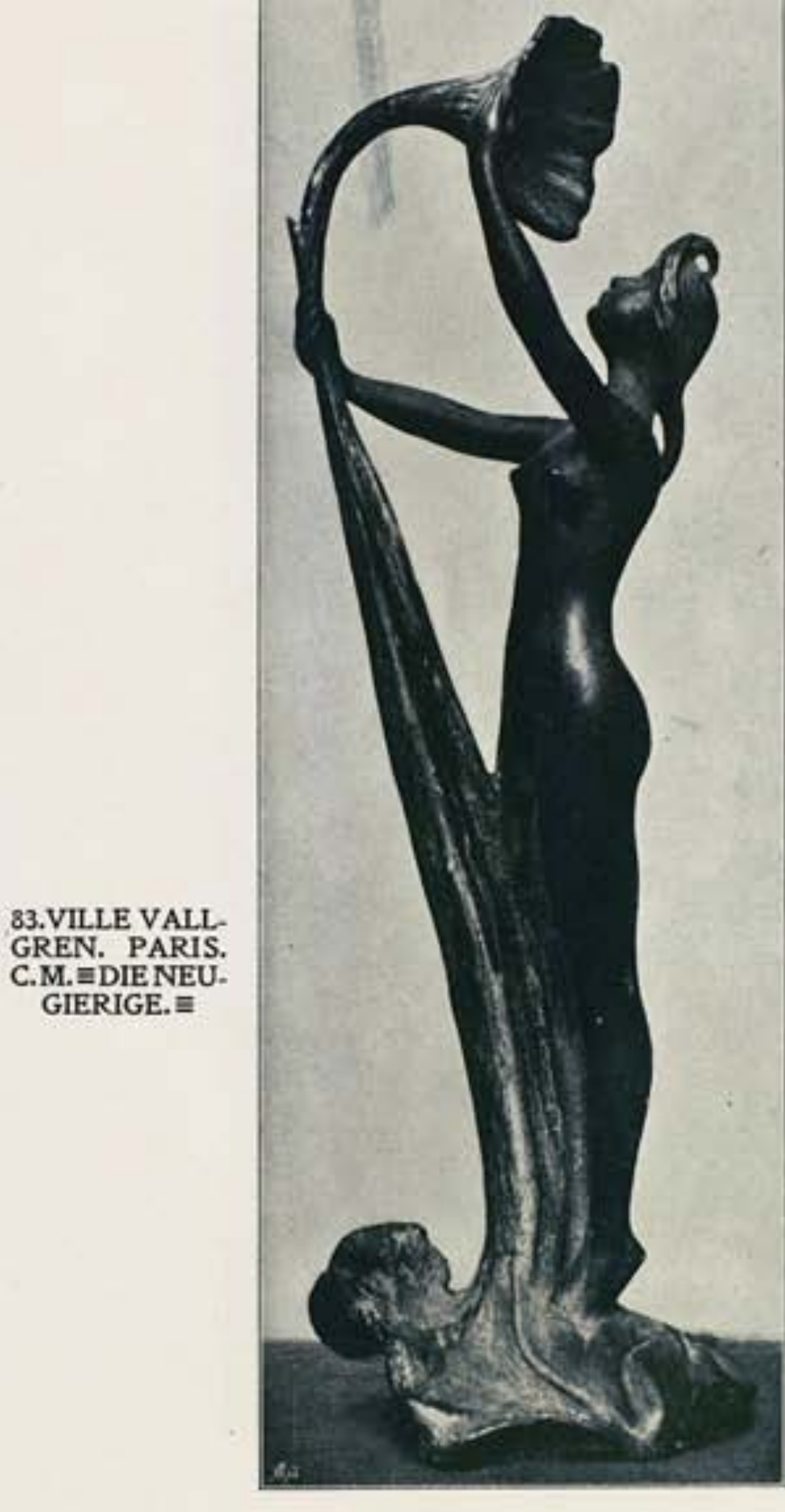
150. J. DAMPT. PARIS. C. M. ≡ KIND. ≡



79. P. CH. VAN DER STAPPEN. BRÜSSEL. C. M. ≡ IM BADE. ≡



184. P. DAGNAN-BOUVERET. PARIS. C. M.
≡ BITTGANG. ≡

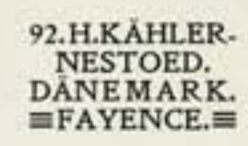


83. VILLE VALLGREN. PARIS. C. M. ≡ DIE NEUGIERIGE. ≡



7. EDUARD BEYRER JR. MÜNCHEN. ≡ CÄCILIA. ≡

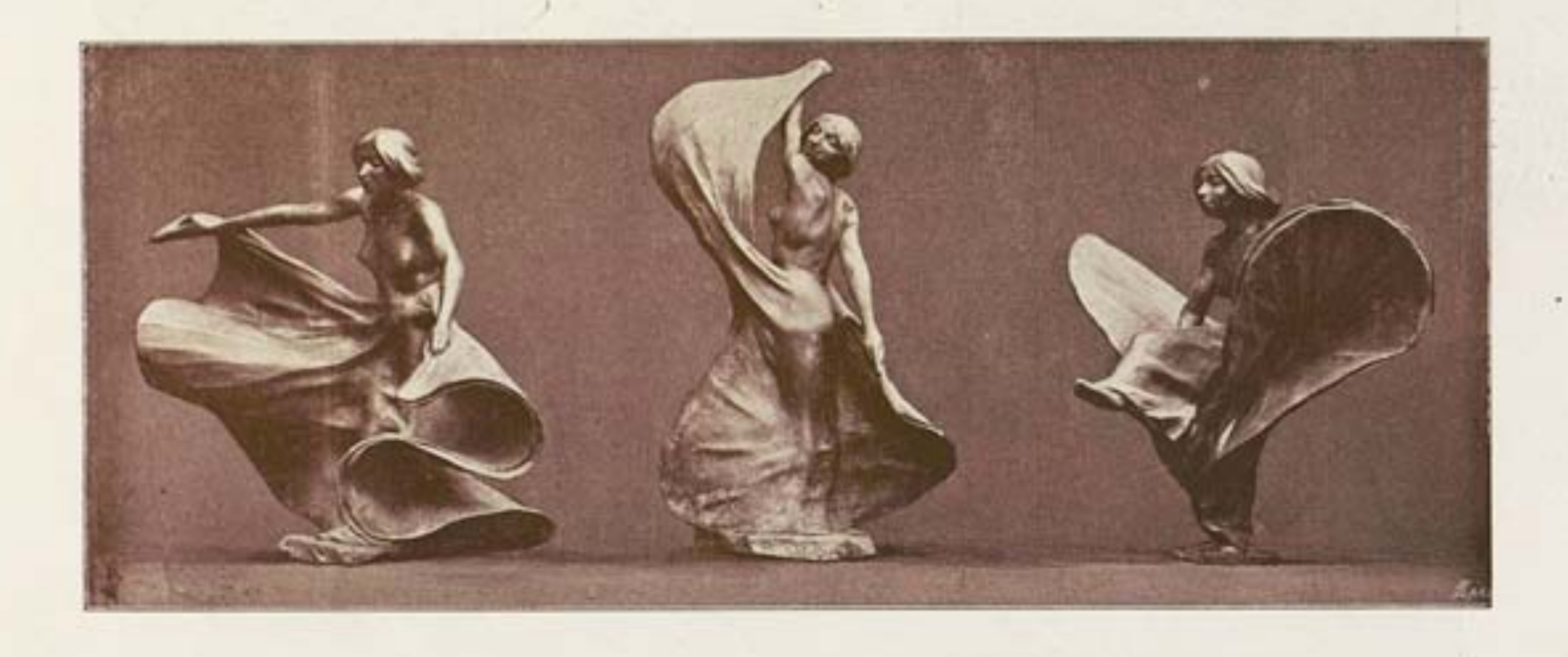




92. H. KÄHLER-NESTOED. DÄNEMARK. ≡ FAYENCE. ≡

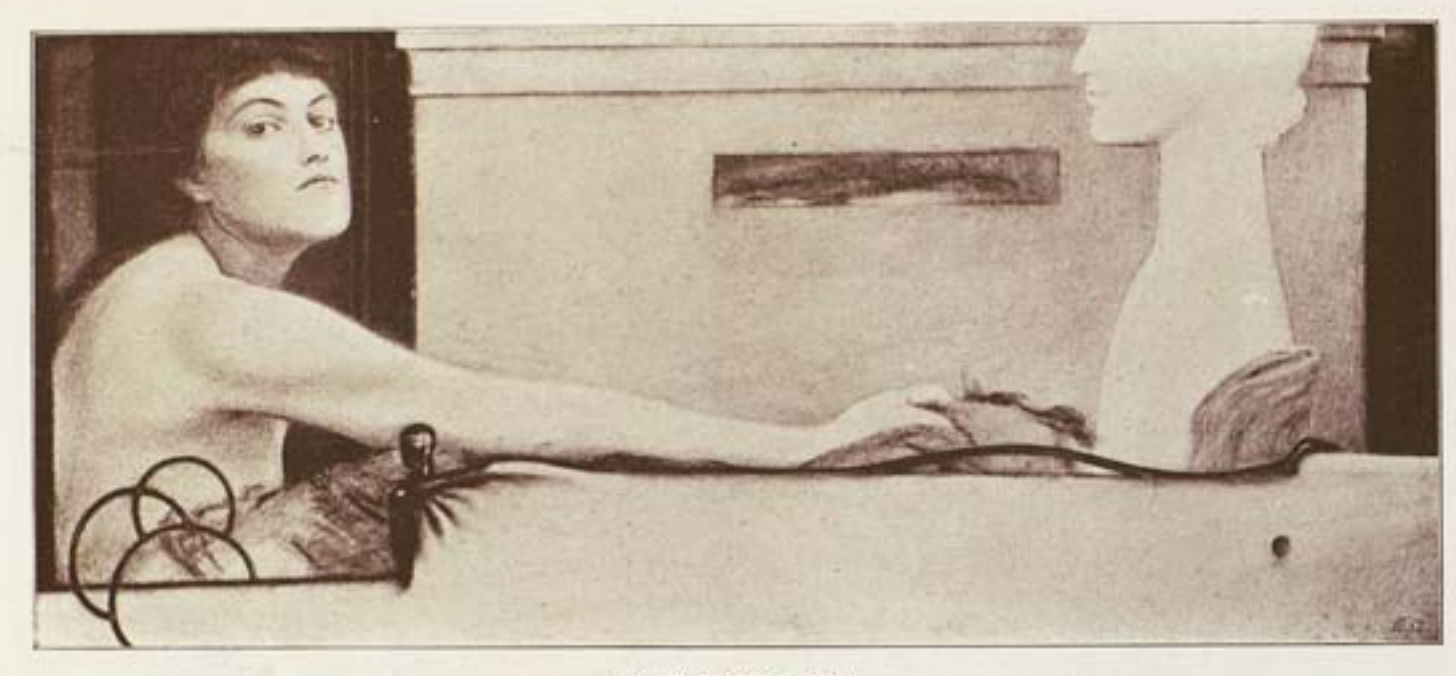


91. FRANÇ. R. CARABIN. PARIS. C. M.
≡ DIE SERPENTINENTÄNZERIN. ≡





50. ALFR. PH. ROLL.
PARIS. C. M.
≡ PLEIN-AIR. ≡



217. F. KHNOPFF.
BRÜSSEL. C. M.
≡ DAS OPFER. ≡



378. HEINR. ZÜGEL.
MÜNCHEN. C. M.
≡ IM FRÜHJAHR. ≡



26. RUD. BACHER.
WIEN. O. M.
≡ PORTRÄT. ≡



408. GEORGE SAUTER.
LONDON.
≡ DAMENPORTRÄT. ≡



175. BRUNO LILJEFORS. UPSALA. ≡ FUCHSJAGD. ≡

192. MAXIM. PIRNER. PRAG. O.M. ≡ WOLLEN UND KÖNNEN. EINE FABEL. ≡





163. ROBERT BROUGH.
LONDON. W. D. ROSS.
PORTRÄT.



41. J. MEHOFFER.
KRAKAU. O. M.
≡ PORTRÄT. ≡



131. ALEXANDRE CHARPENTIER. PARIS. C. M. RELIEF IN BRONZE: ≡ DAS VIOLONCELL. ≡ ═══ DIE HARFE. ═══





200. GUSTAV KLIMT.
WIEN. O. M.
≡ SUPRAPORTA FÜR
EIN MUSIKZIMMER.≡



33. JOHN W. ALEXANDER. PARIS. C. M.
DER SPIEGEL.



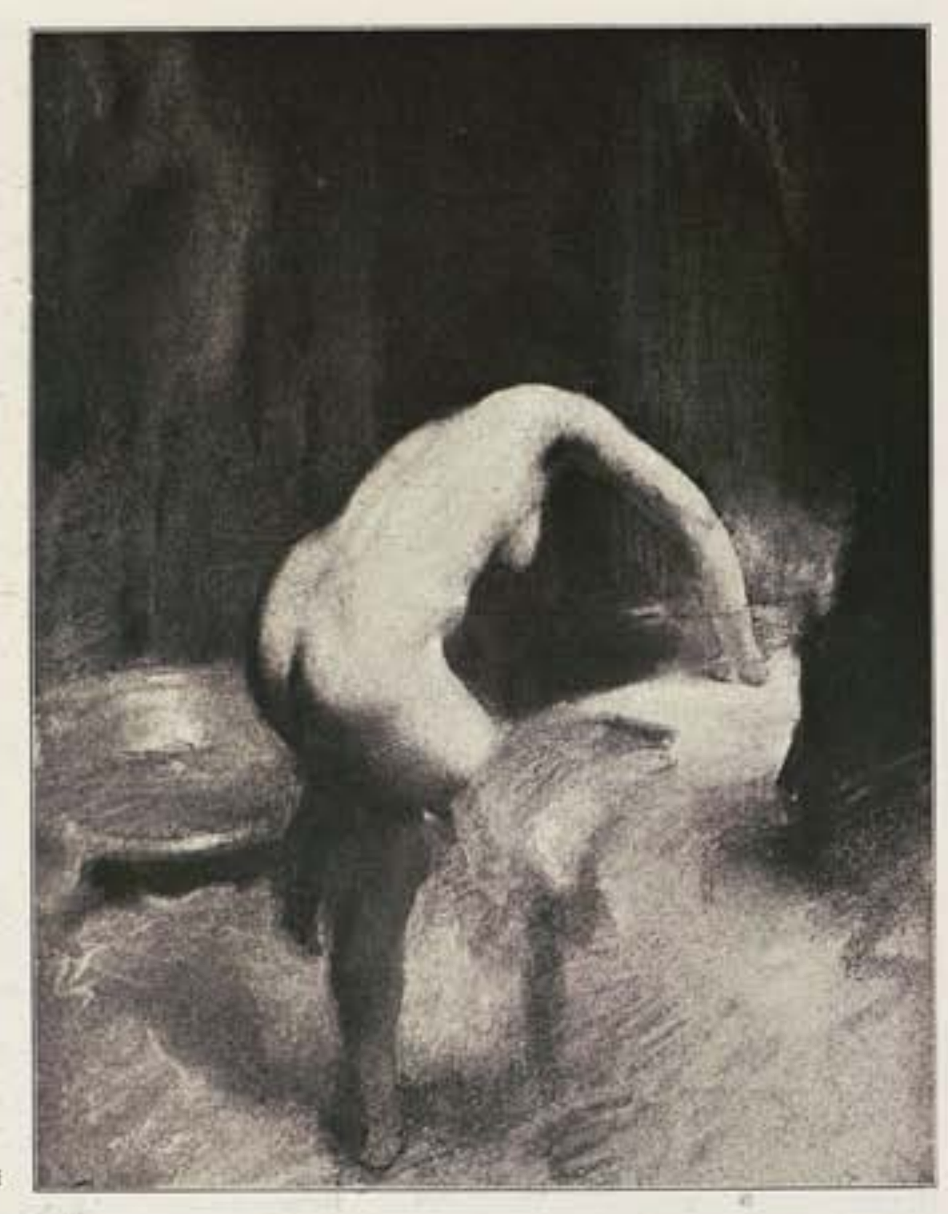
34. JOHN W.
ALEXANDER. PARIS. C. M.
≡ PORTRÄT IN GRAU. ≡



333. HANS OLDE. SEE-KAMP. C. M. DIE ERNTE.



244. LUDWIG SIGMUNDT. WIEN. O. M. ≡ FÖHRENWALD. ≡ MOTIV AUS DEM WIENERWALD.



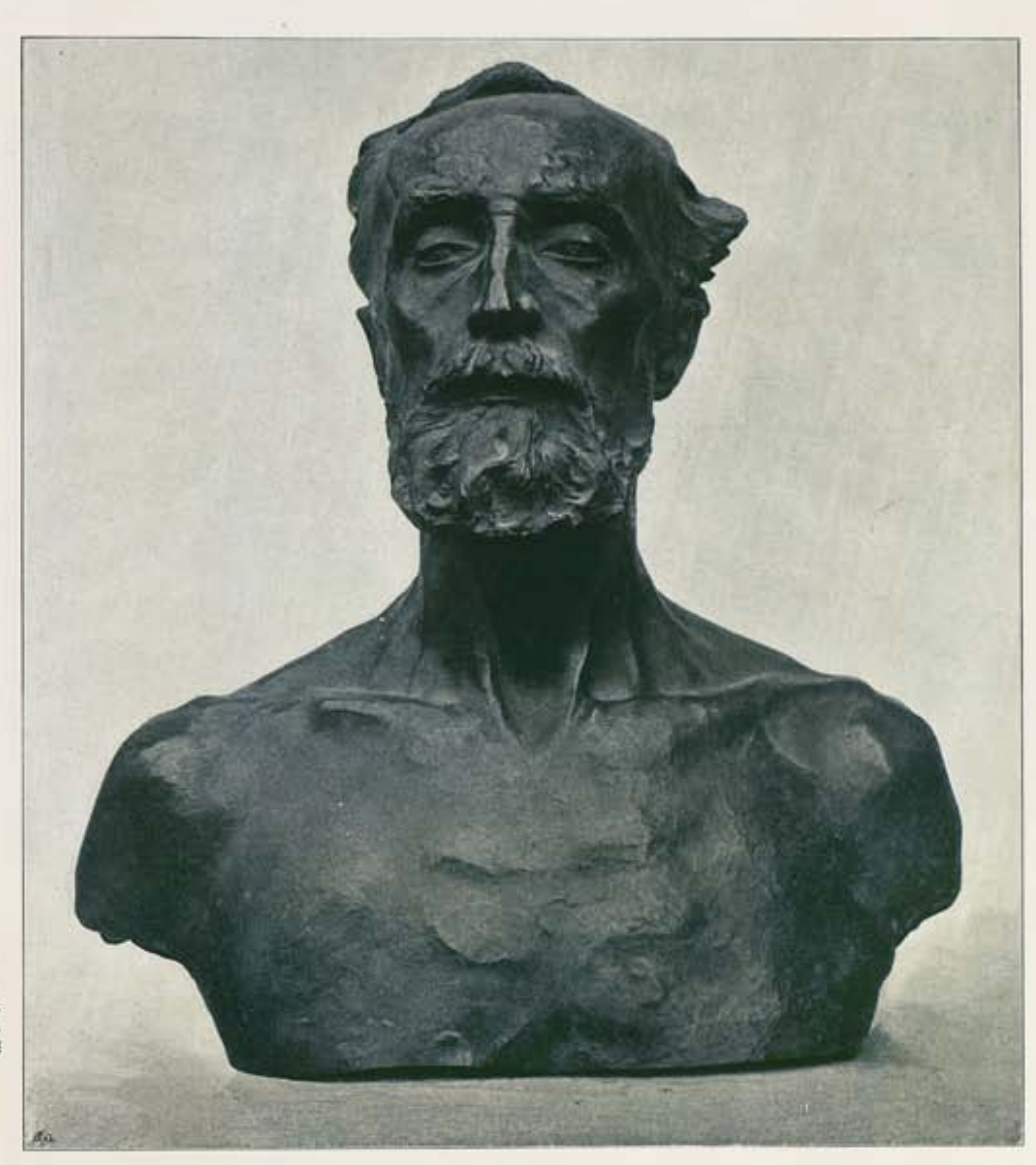
188. ARMAND BERTON.
PARIS. C. M.
≡ NACH DEM BADE. ≡



185. ARM. BERTON.
PARIS. C. M.
≡ DER ALKOVEN. ≡



328. FRANK BRANGWYN. KENSINGTON. ≡ AM BRUNNEN. ≡



75. A. RODIN.
PARIS. C. M.
≡ DALOU. ≡



162. J. WENGEL. LA CAUTEREINE. ≡ AM TAGE DES HEILIGEN JOST. ≡



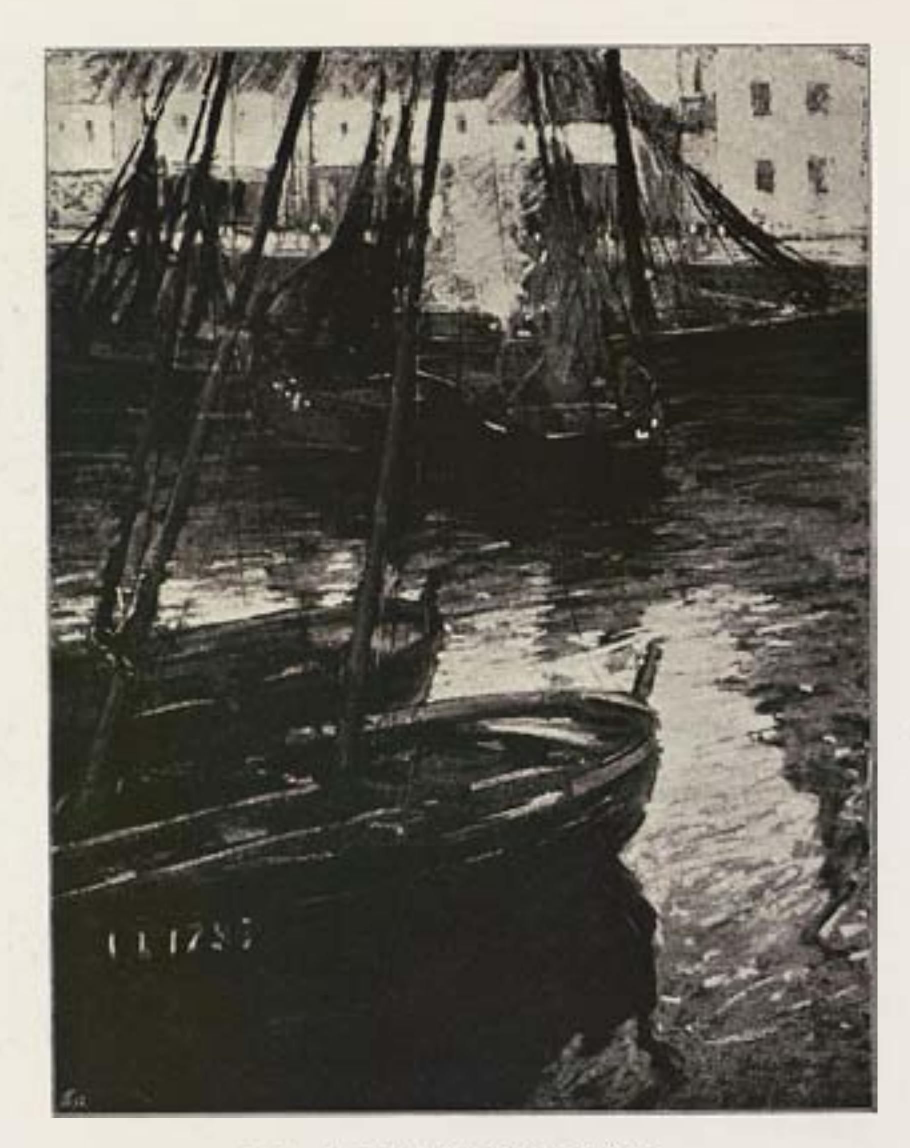
159. EUGÈNE CARRIÈRE. PARIS. C. M.
≡IM NEBEL.≡



331. VALDEMAR SCHÖNHEYDER-MÖLLER.
FONTAINEBLEAU. ≡SONNENAUFGANG.≡



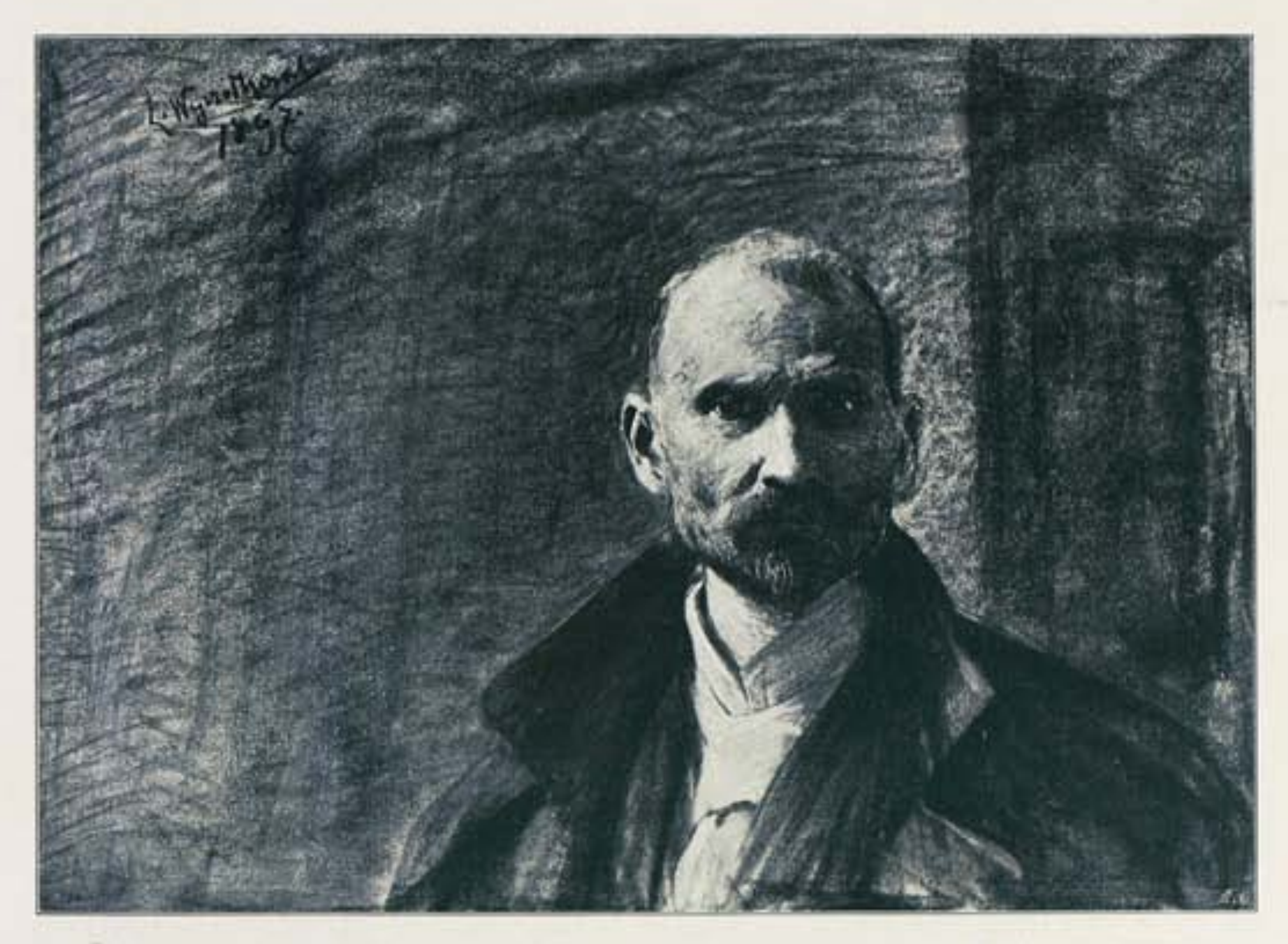
45. PAUL ALBERT BESNARD.
PARIS. C. M. ≡ PORTRÄT. ≡



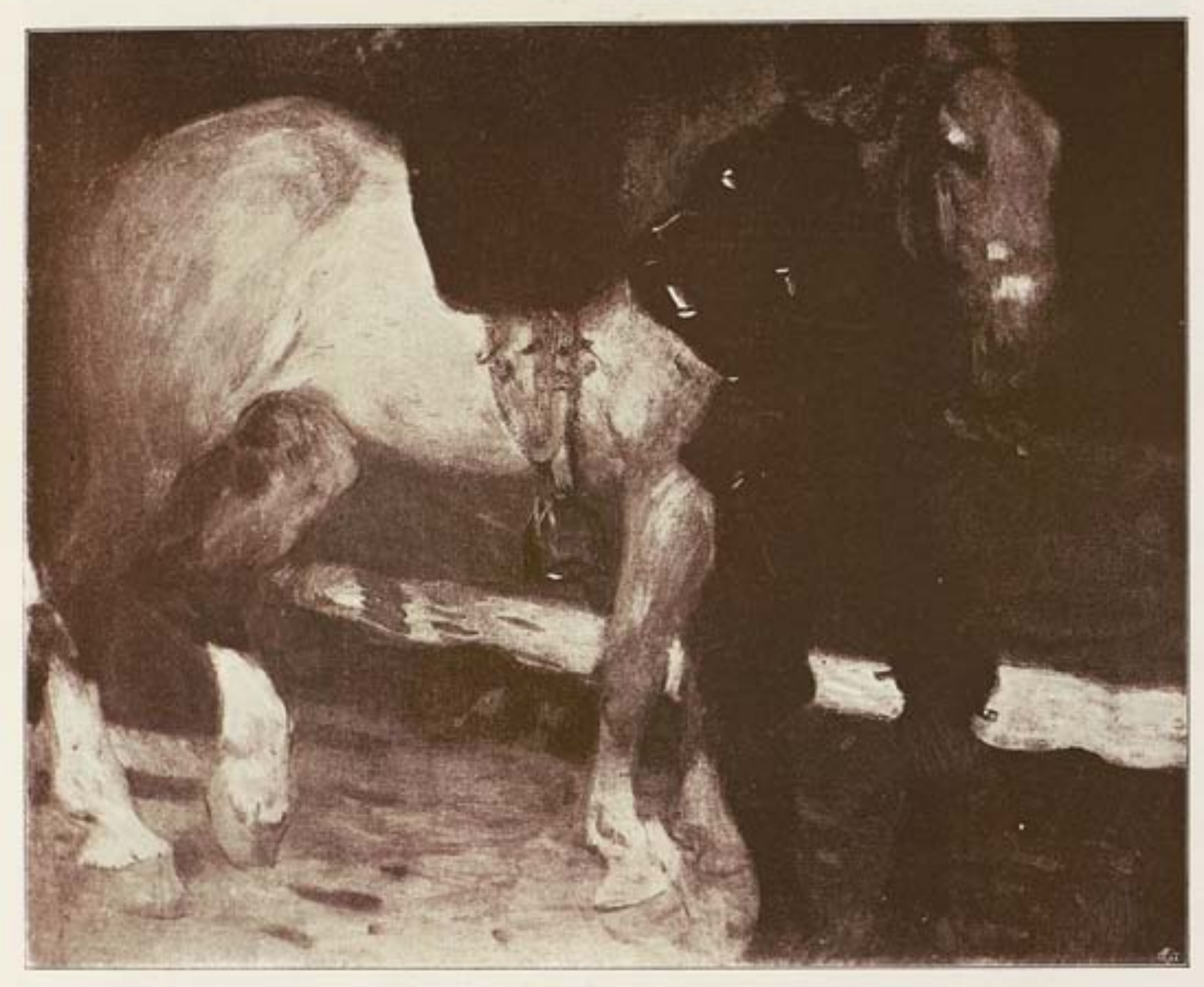
398. CHARLES FROMUTH.
PHILADELPHIA. ≡ SCHIFFE. ≡



517. EUG. GRAS-
SET. PARIS. C. M.
≡ DECORATIVES
PANNEAU. ≡



374. L. WYCZOLKOWSKI.
KRAKAU. O. M.
≡ HERRENPORTRÄT. ≡



305. L. HERTERICH.
STUTTGART. C. M.
EIN RITTER.



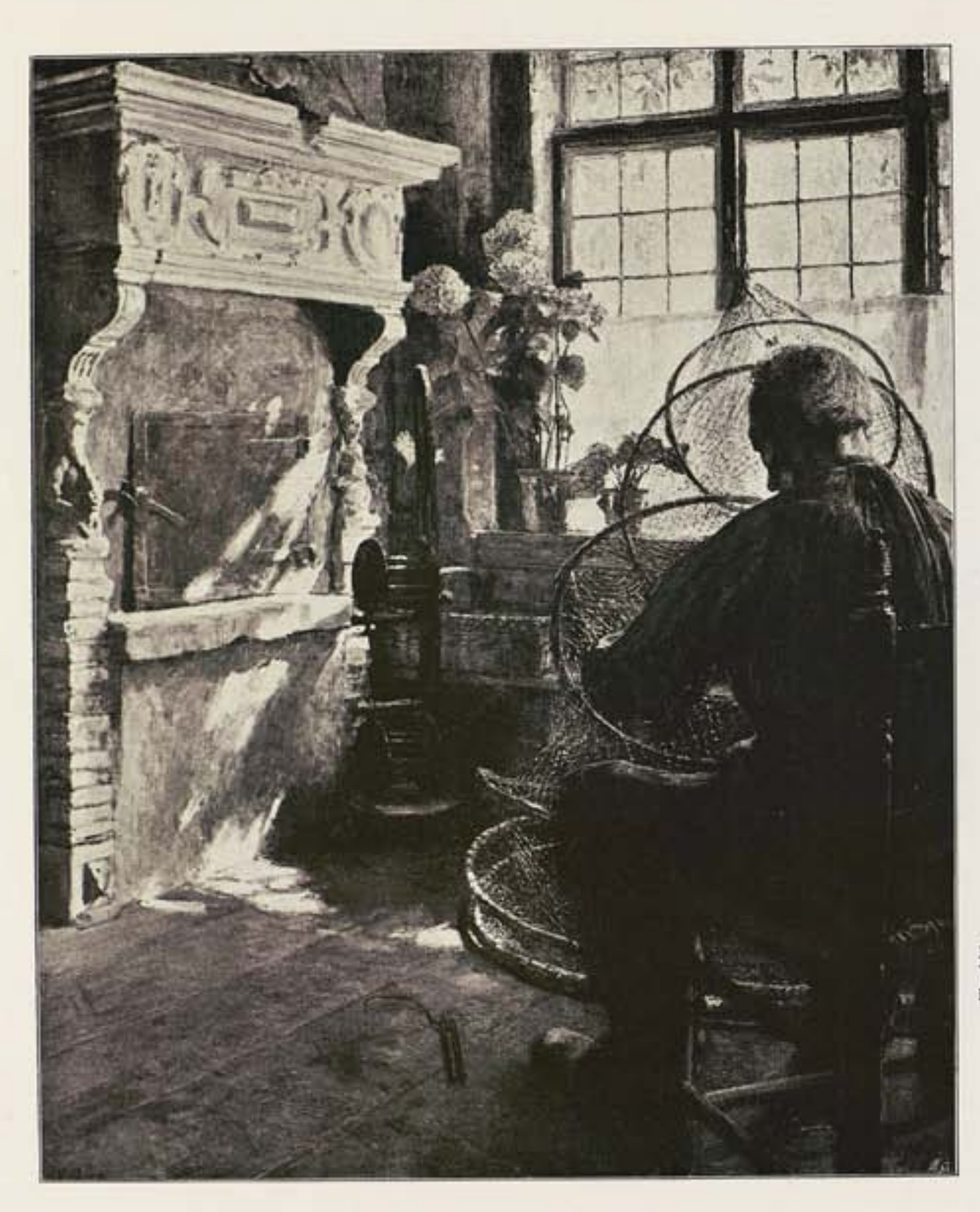
385. PETER KROYER. KOPENHAGEN. C. M. ≡ PORTRÄTSTUDIE FÜR DAS BILD: DIE BÖRSE IN KOPENHAGEN. ≡



325. LÉON FRÉDÉRIC.
BRÜSSEL.≡DAS VOLK
WIRD EINES TAGES
DEN AUFGANG DER
SONNE SEHEN.≡







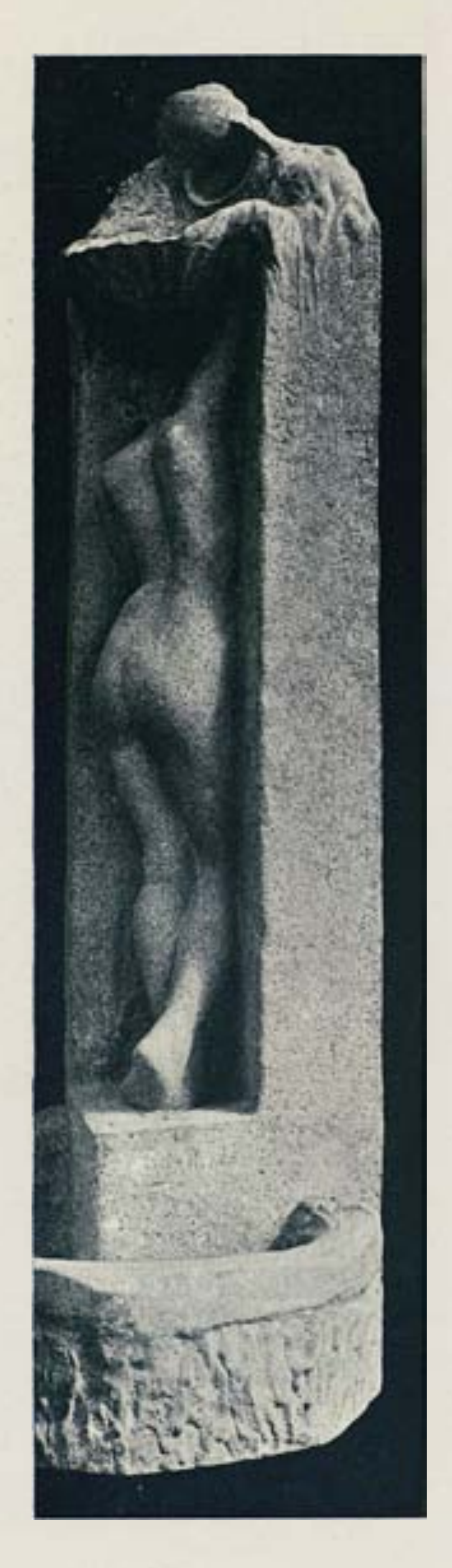
30. C. MOLL.
WIEN. O. M.
≡SONNTAGS-
MORGEN.≡



513. FRANZ STUCK.
MÜNCHEN. C. M.
≡ STUDIENKOPF. ≡



311. PIERRE JEANNIOT.
PARIS.
≡ DIE IMPERIALE. ≡



321. ALBERT BARTHO-
LOMÉ. PARIS. C. M.
≡ WANDBRUNNEN. ≡



209. WILL. STRANG. LONDON. ≡ EINSAMKEIT. ≡



203. LEON L'HERMITTE.
PARIS. C. M.
≡ DER MARKTPLATZ. ≡



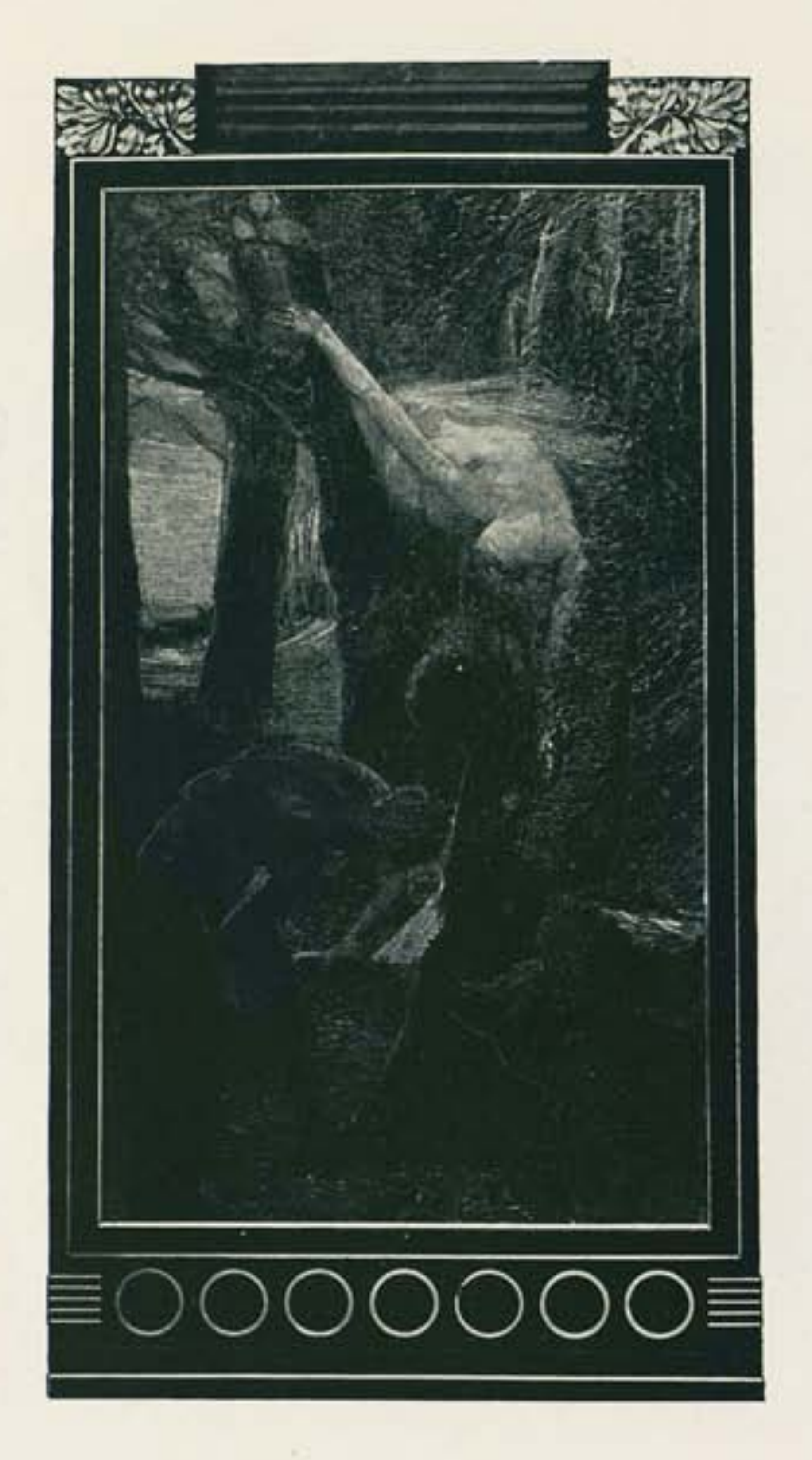
375. JOH. V. KRÄMER. WIEN. O.M. ═ VERKÜNDIGUNG. ═ FRAGMENT.



390. GIOVANNI SEGANTINI. SO-
GLIO DIC VAL BREGAGLIA. C. M.
≡ DIE QUELLE DES ÜBELS. ≡



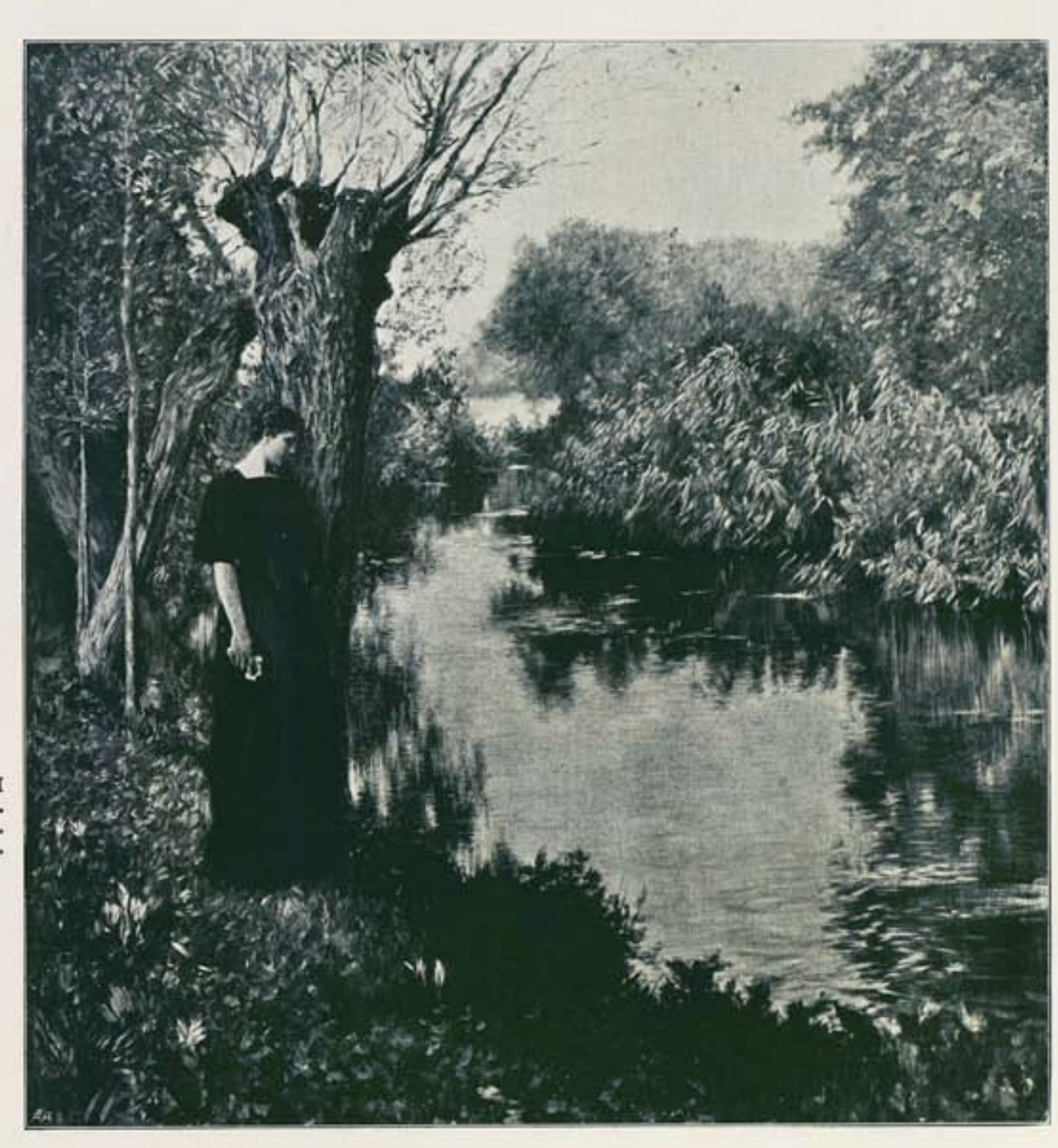
499. GIOVANNI SEGANTINI. SOGLIO DIC VAL BREGAGLIA. C. M.
≡ DER ENGEL DES LEBENS. ≡





438. THEOPHILE A. STEINLEN. PARIS. ≡LE DERNIER SOU.≡

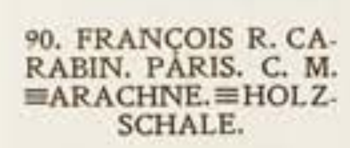
27. MAX KURZWEIL. WIEN. O. M. ≡ DER TOD DER DRYADE.≡



400. WILHELM BERNATZIK. WIEN. O. M. TRÄUMEREI.







90. FRANÇOIS R. CARABIN. PARIS. C. M. ≡ARACHNE.≡HOLZSCHALE.

92. H. KÄHLER-NESTOED. DÄNEMARK. ≡FAYENCEN.≡





89. FRANÇOIS R. CARABIN. PARIS. C. M. ≡ DIE COURTISANE. ≡ HOLZSCHALE.



85. VILLE VALLGREN. PARIS. C. M. ≡ DIE BÖSEN GEISTER. ≡ BRONZE.



78. P. VAN DER STAPPEN. BRÜSSEL. C. M. ≡ ENTWURF ZU EINEM GEDENKSTEIN. ≡





99. ALEX. CHARPENTIER. PARIS. C. M. ≡ SEELÄNDERIN. ≡ TISCHGLOCKE IN BRONZE.



70. AUG. RODIN. PARIS. C. M. ≡ DIE FREUNDINNEN. ≡



152. ANT. VALLGREN. PARIS. ≡BUCHEINBAND IN LEDER. ≡



190. JOSEF ENGEL-
HART. WIEN. O.M.
≡ DER WIND. ≡



416. R. LUKSCH. MÜNCHEN.
≡ JARDINIÈRE. ≡ BRONZE.



449. JOHN M. SWAN. LONDON.
≡ TIGER MIT SCHILDKRÖTE. ≡
BRONZE.



62. PIERRE VAN DER STAPPEN.
BRÜSSEL. C. M. ≡ DIE FRAU
MIT DEN PFAUEN. ≡ BRONZE.



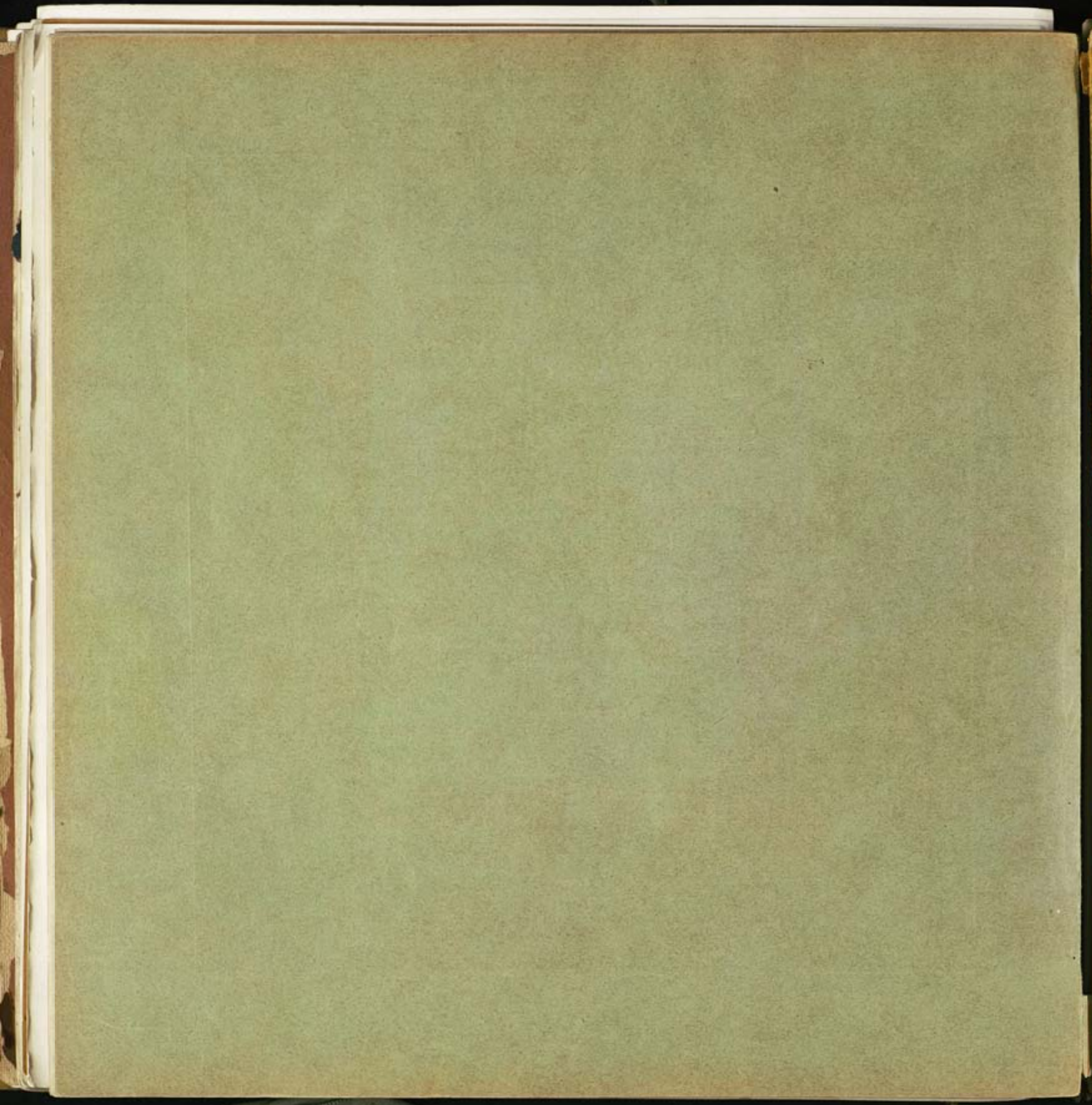
58. H. HAHN.
MÜNCHEN.
ADAM.
BRONZE.



57. H. HAHN.
MÜNCHEN.
EVA.
BRONZE.



421. HANS THOMA.
FRANKFURT A. M.
C.M. MEERWEIBER.




JULI·1898· I. JAHRGANG HEFT 7
VER·SACRUM
ORGAN·DER
VEREINIGUNG
BILDENDER
KUENSTLER
ÖSTERREICHS·
JÄHRLICH 12 HEFTE
IM·ABONN: 6 FL.= 10 M.
VERLAG·GERLACH&SCHENK
·WIEN·VI·1·
ALLE RECHTE VORBEHALTEN
EINZELPREIS: 2 KRONEN·

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe, WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM

ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller, und Dr. Max Eugen Burckhard.

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, Akadem. Maler, III., Rennweg 33.

REDACTIONSLOCAL: IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: Jeden Mittwoch u. Samstag 5 bis 6 Uhr.)

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM

erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von 2—3 Ausstellungsheften, je 24—30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapiere.

Jahresabonnement . . . . Kr. 12.— = M. 10.—
Preis des einzelnen Heftes . . . . „ 2.— = „ 1.67

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten in Oesterreich-Ungarn franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.
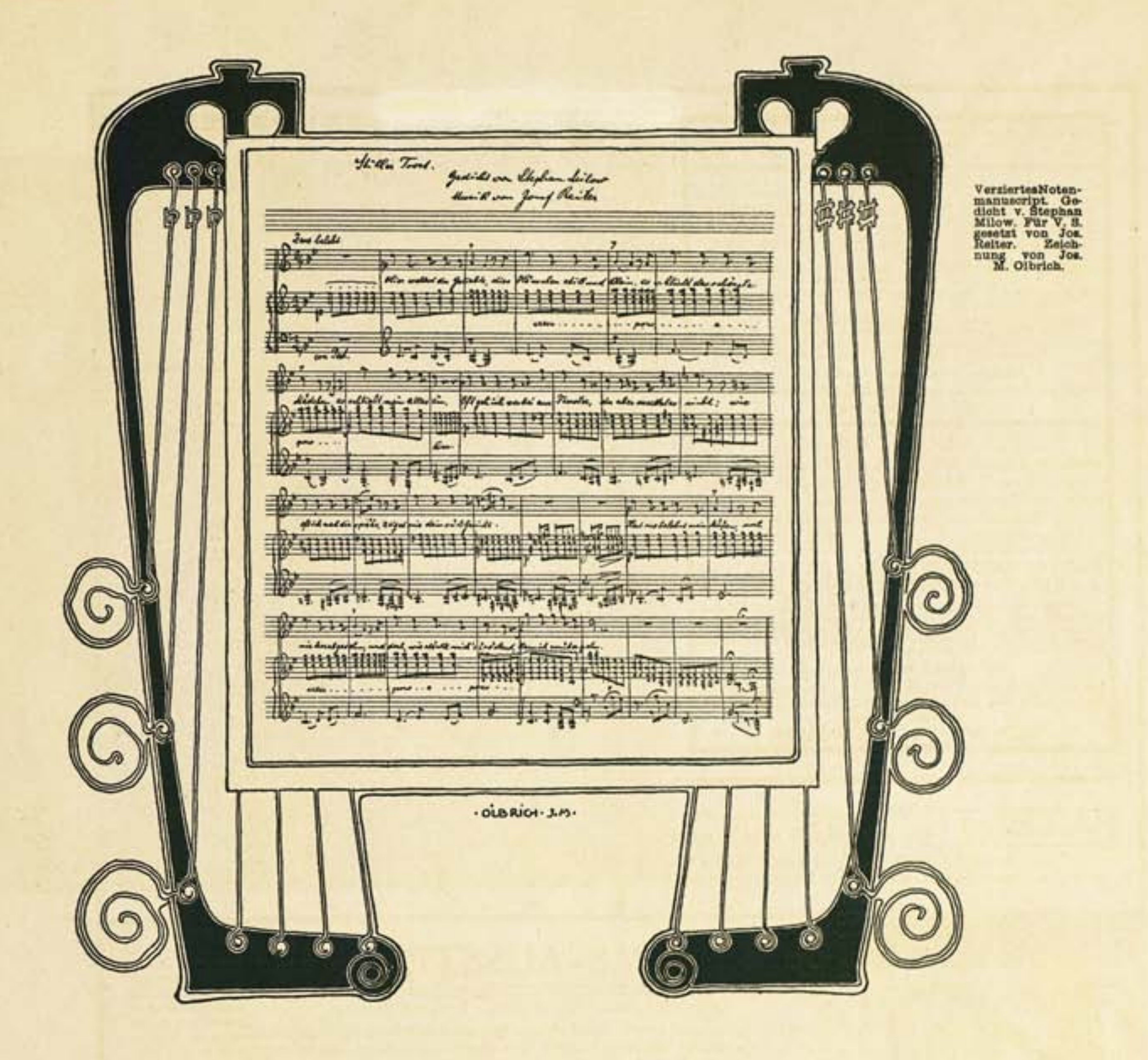
Verlag und Administration:
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.

Der Vertrag zwischen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs und dem bisherigen Schriftleiter ihres Organes „Ver Sacrum“, Herrn WILHELM SCHÖLERMANN, wurde mit 11. Juni l. J. gelöst. Der Arbeitsausschuss ersucht, sich fortan in allen redactionellen Angelegenheiten an den verantwortlichen Redacteur, O. M. Herrn ALFRED ROLLER (Sprechstunden: IV., Hechtengasse 1, jeden Mittwoch und Samstag, 5—6 Uhr), zu wenden.

Für die Vereinigung bildender Künstler Österreichs:

Der Präsident
GUSTAV KLIMT.



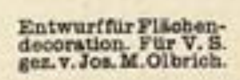


Verziertes Notenmanuscript. Gedicht v. Stephan Milow. Für V. S. gesetzt von Jos. Reiter. Zeichnung von Jos. M. Olbrich.

Entwurf zu einem Glasgemälde v. Stanislaw Wyspianski.







Entwurf für Flächendecoration. Für V. S. gez. v. Jos. M. Olbrich.





Tigerfries/Entwurf v. Adolf Böhm.

DER ENGLISCHE STIL.

In einer Runde von Wiener Künstlern und Kunstfreunden wurde neulich über den englischen Stil discutiert. Wie sollen wir uns zu den Bemühungen des Hofraths Scala verhalten? In einer recht lebendigen, ja bald leidenschaftlichen Weise gieng das Gespräch hin und her. Wir wollen versuchen, in ein paar Sätzen die Meinungen anzugeben, die dabei laut geworden sind. Wie man sehen wird, wollen ja eigentlich alle dasselbe; es strebt ihm nur jeder auf seine Art nach. Man begann damit, dem Hofrath Scala gegen die Tapezierer recht zu geben. Es sei eine gute That, dass er die Herrschaft der paar grossen Tapezierer gebrochen habe. Gegen sie müsse man auf seiner Seite sein. Die Frage sei nur, ob uns viel geholfen werde, wenn unsere Handwerker nun anfangen, englische und amerikanische Möbel zu copieren, also doch noch immer nicht aufhören, wieder zu copieren.

Ein Fanatiker für den englischen Stil schilderte nun, wie dieser mit seiner grossen Sachlichkeit, die genaue Kenntnis des Materials verlangend und mit der feinsten Präcision das Bedürfnis befriedigend, die beste Schule sei; durch ihn würden wir erst wieder richtige Handwerker bekommen, und es sei der Handwerker, nicht der Künstler, der die Hauskunst ausüben solle. Diese Bemerkung wird mit Unwillen aufgenommen. Man mag das „Handwerker oder Künstler" nicht gelten lassen, sondern „Handwerker und Künstler". Jeder Künstler müsse auch ein gutes Stück Handwerker sein, jeder Handwerker soll zum Künstler erzogen werden.

Gegen den englischen Fanatiker erhob sich ein österreichischer Schwärmer: Keine deutsche Renaissance, aber auch keinen englischen Stil, beide sagen uns nichts, sondern einen Stil im Wohnen, der unserem Dialect im Reden, unserer Musik, unserem Tanzen entsprechen würde, einen österreichischen Stil! Wie soll der sein? Der Schwärmer gibt zu, das nicht zu wissen, nur zu fühlen; es lasse sich etwa durch die Worte Mozart, Grillparzer, Kahlenberg, Prater und Walzer umschreiben.

Indessen war ein thätiger Künstler ein bischen ungeduldig geworden und rief aus: „Was englisch, was österreichisch! Der Künstler mache, was ihm gefällt, und mache es so, wie es ihm gefällt! Dieses ewige „du sollst" — du sollst englisch sein, du sollst österreichisch sein — ist das Verderben der Künstler. Für den Künstler gibt es kein: Du sollst das! Er kann nicht schaffen, was er soll; es drängt ihn, zu schaffen, was er muss, nach seiner Natur muss. Man lasse mich doch machen, was ich empfinde! Man lasse mich doch bauen, wie es nach meinem Gefühl schön ist! Man lasse mich nach meinem inneren Gebote bauen! Das ist unser Unglück, dass wir das nicht dürfen, dass der Architekt gehindert wird, seiner Schönheit zu gehorchen, dass wir „auf Bestellung" schaffen sollen! Solange die Maler beim Malen gefragt haben, was dem Publicum gefällt, haben sie schlecht gemalt. Künstler sind sie erst geworden, als sie angefangen haben, so zu malen, wie es ihnen selbst gefällt, aus ihrem Drange heraus, ohne nach dem Publicum zu fragen. Dann hat das Publicum auf einmal nach ihnen gefragt. Solange die Architekten beim Bauen fragen müssen, wie es das Publicum haben will, werden wir nichts leisten. Dass wir uns commandieren lassen sollen, ist unser Unglück, ob es jetzt zur „deutschen Renaissance" oder zum englischen oder zu einem österreichischen Stil ist. Wir wollen nicht commandiert werden. Wir wollen jeder nach seinem individuellen Stile schaffen!"

Ein Vermittler erlaubte sich nun anzufragen, wie sich denn das mit dem Bedürfnisse des Publicums vertragen könne, das doch auch seinen Geschmack habe und nicht aufgeben wolle: „Ich will doch in meiner Wohnung wohnen. In meiner Wohnung, das heisst, sie soll so sein, wie ich es als schön empfinde. Sie aber, Herr Architekt, wollen nur etwas schaffen, das Sie als schön empfinden. Das wird dann eben Ihre Wohnung sein. Wenn Sie mir aber statt meiner Wohnung Ihre Wohnung geben, so werde ich nicht zufrieden sein."

Der Architekt replicierte: „Dann gehören wir zwei eben nicht zusammen, wenn das, was ich als schön em-

Buchschmuck. Für V. S. gez. v. J. Auchentaller.



pfinde, von Ihnen nicht als schön empfunden wird. Dann bin ich nicht der Architekt für Sie und Sie sind nicht mein Publicum. Jeder Künstler kann nur für das Publicum schaffen, das ihm conform ist."

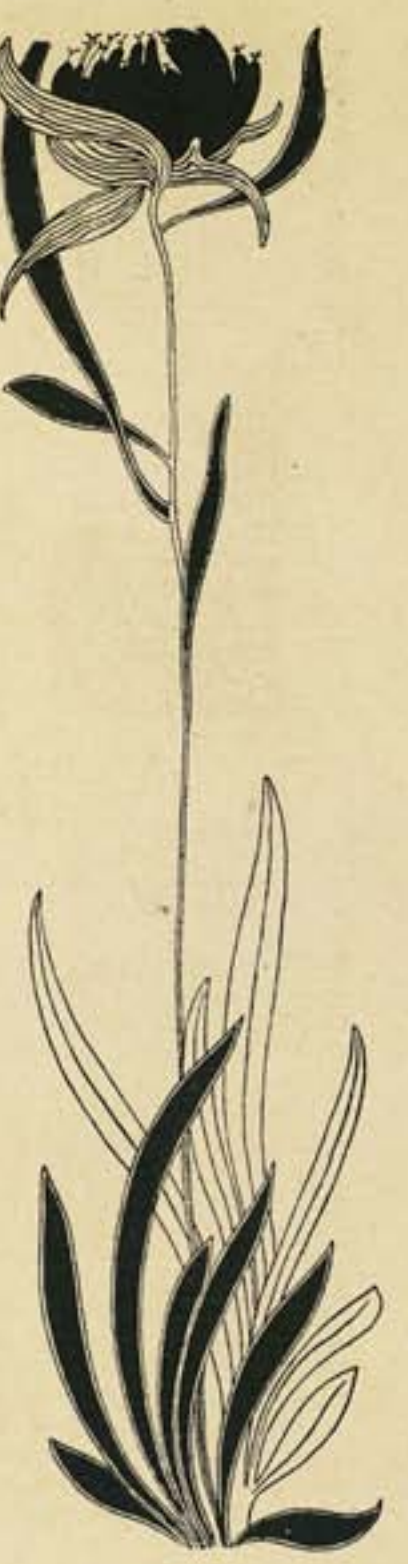
Über das Wort „conform" wurde disputiert. Ein Theoretiker sagte: „Wir wollen es so formulieren — der Künstler kann nur für jene geistige Kategorie schaffen, der er selber angehört."

„Sagen wir einfach: für die Leute seiner Race!" warf jemand ein. Da meldete sich sogleich der österreichische Schwärmer wieder und sagte: „Bitte, recapitulieren wir einmal! Also es ist gesagt worden, dass der Künstler, ohne nach dem Publicum zu fragen, nur der Schönheit gehorchend, die er bei sich fühlt, schaffen soll. Das Publicum mag dann sein Werk betrachten und, indem es auf sein inneres Gefühl hört, beurtheilen, ob dieser Künstler zu ihm gehört. Es wird sich für jenen Künstler entscheiden, der dieselben Empfindungen in seinen Werken ausspricht, die es selbst hat. Wird es sich nicht also für den österreichischen Künstler entscheiden müssen? Wird nicht der Künstler, der am tiefsten die Art unseres Volkes bei sich spürt und sie am reinsten auszudrücken weiss, über alle anderen siegen? Aber dann hätten wir ja den österreichischen Stil, nach dem ich mich sehne!"

Der Architekt erwiderte: „In dieser Weise können wir Ihre Forderung gelten lassen. Wir sind Österreicher, wir empfinden, wie unser Volk empfindet. Indem wir kein anderes Gesetz als unsere reine Empfindung anerkennen und trachten, dieser ihren vollkommenen Ausdruck zu geben, sind wir gewiss, dass wir zu unserem Volk in seiner Sprache reden werden. Entschliessen sich unsere Künstler nur, in ihren Werken ganz sie selbst zu sein, niemals nachzugeben, nichts zu schaffen, das sie nicht fühlen, so haben wir von selber, was uns kein Reden und kein Wünschen geben kann, so haben wir eine österreichische Kunst. Auf dem Wege zu ihr wollen wir den englischen Stil nicht abweisen. Er mag uns eine Schule sein. Alles, was die anderen können, sollen wir auch können, aber dann fangen wir erst an: mit diesem grossen Können der anderen wollen wir uns dann bemühen, wir selbst zu sein. Die Kunst ist nicht dazu da, zu zeigen, was wir gelernt haben, sondern wir wollen lernen, um endlich frei aussprechen zu können, wie es uns ums Herz ist. Trachte jeder, seine inneren Stimmen zu vernehmen! Trachte jeder, rein seine Schönheit zu äussern, wie er sie in der Seele trägt! Das sei unser Gesetz. Quälen wir uns nicht ab, einen Stil zu machen! Wenn wir mit der Einfalt und Redlichkeit der alten Meister, in reiner Gesinnung, unserem Gefühl gehorchen, dann wird jener österreichische Stil, von dem wir alle träumen, von selber werden. Wahrheit des Gefühls, Reinheit der Gesinnung, Treue zu sich selbst — das seien unsere Führer!"

Mit diesen guten Worten des Architekten giengen die Freunde auseinander.

H. BAHR.





Gartenmauer. Studie v. Jos. M. Olbrich.

DER DILETTANTISMUS DIE NEUE VOLKSKUNST.

(Lichtwark.)

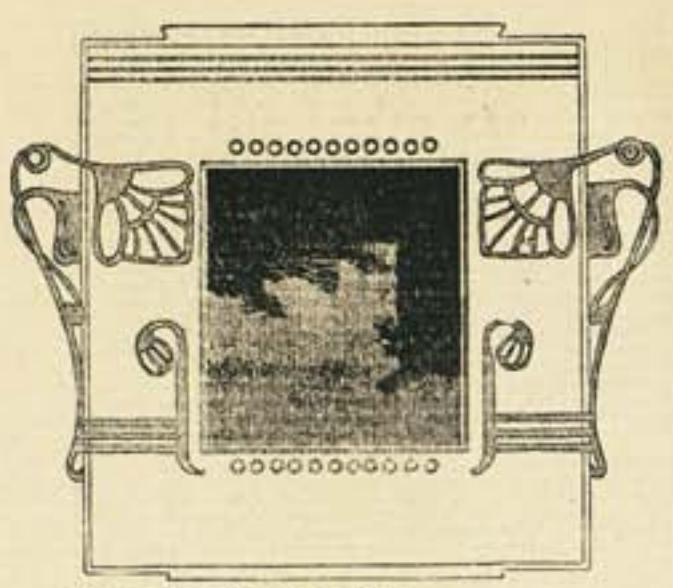
> Aber es sind neue Entwickelungs-Keime bereits vorhanden, deren Pflege eine neue künstlerische Cultur verspricht. Das ist der seit einem Jahrzehnte mächtig auflebende Dilettantismus der höheren Stände, der geradezu die Volkskunst unserer Zeit geworden ist.
> (Lichtwark.)

Wie kann man das Kunstgewerbe heben? Diese Frage ist jetzt, wo der Zusammenhang einer allgemeinen Kunstbewegung den Menschen wieder einmal zum Bewusstsein gekommen ist, eine der actuellsten.

Versuche nach allen Richtungen wurden bereits angestellt und manches Experiment zeigte glückliches Gelingen. So beginnt man die Lehrmethode der Gewerbeschulen zu reformieren. So agitiert man bei den Industriellen, sie mögen von modernen Malern, welche für die Sache Interesse haben, sich einzelne Modelle schaffen lassen, statt wie bisher sich ihre sogenannten „Anregungen" aus den Museen und Zeichenschulen zu holen.

Alles das ist vortrefflich, aber es genügt nicht. Trotz alldem werden die neuen Blüten des Kunstgewerbes immer nur Blüten eines künstlich gezogenen Treibhaus-Frühlings sein. Das wahre, echte, alles mitreissende, unaufhaltsam drängende Frühjahrsknospen ist es nicht. Und doch zeitigt nur dieses künftiges Leben. Ein kräftiges, alle Bestrebungen einigendes Zusammenfassen thut noth. Die Zerfahrenheit, welche bis jetzt auf dem Gebiete des kunstgewerblichen Schaffens geherrscht hat, heischt klares, übersichtliches Ordnen.

In Deutschland geht man ernstlich daran, diese Fragen zu lösen. Erst unlängst hat in München eine Gruppe von deutschen Bildhauern, Architekten und Industriellen die vereinigten Werkstätten für „Kunst im Handwerk" gegründet, welche „Anbot und Nachfrage in Sachen des neuen Kunsthandwerkes" regeln wollen.



Zwei Bilderrahmen. Entworfen v. J. Hoffmann.

Zweck dieser Gesellschaft ist:

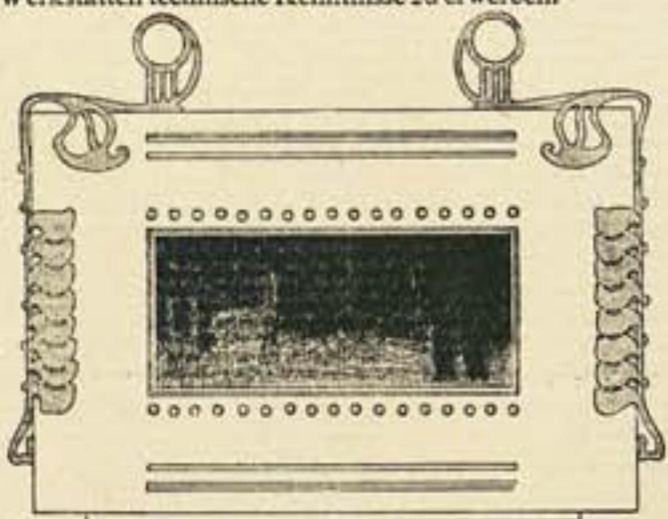
Punkt I. Sie bezahlt entweder den Künstlern ihre neuen Entwürfe bar und ermöglicht deren Ausführung unter ihrer Leitung, oder sichert den Künstlern Gewinnantheil, ohne jede Geschäftsgefahr für sie.

Punkt II. Sie bestellt und bezahlt den Handwerkern eine grössere Anzahl von Stücken und übernimmt den geschäftlichen Vertrieb, ohne Gefahr für sie.

Punkt III. Sie liefert den Geschäftsleuten die verlangten Stücke und sorgt für einen möglichst ruhigen Vertrieb.

Punkt IV. Sie bietet dem Käufer oft und zu mässigen Preisen Erzeugnisse des neuen Kunsthandwerkes an.

Punkt V. Sie gibt Künstlern Gelegenheit, in den Werkstätten technische Kenntnisse zu erwerben.



Man sieht, dass Käufer, Künstler, Handwerker und Geschäftsleute in engste Wechselwirkung gebracht werden sollen. — Noch tiefer und gründlicher sind die Versuche, welche der „grosse Lichtwark" in Hamburg zur Popularisierung des Kunstgewerbes machte.

Wir werden nach einigen Betrachtungen allgemeiner Art versuchen, seine Bestrebungen eingehender zu charakterisieren. . . . .

. . . .

Nicht aus der Übercultur einzelner kann eine grosse, rasche, allgemeine Verbreitung des Schönheitsgefühls entstehen, wenn auch dies ein führender Factor ist, sondern es muss auf einer breiten, allgemeinen Basis das Verlangen nach Veredlung aufkeimen.

Und dies Verlangen zu wecken, es dem Volke einzupflanzen, gibt es nur ein Mittel — die Förderung des Dilettantismus. So wie es einen musikalischen Dilettantismus gibt, der zur Verbreitung von Meisterwerken, zur Hebung des musikalischen Geschmacks unendlich viel beigetragen hat, so kann auch in der Zeichen- und Bildhauerkunst, sowie in den decorativen Künsten ein Dilettantismus gezogen werden, der die allgemeine Production auf ein höheres Niveau hebt. Genau so wie das Gehör gebildet werden kann, muss auch dem Auge ein veredeltes Schauen anzuerziehen sein. Kunstgefühl muss so in Fleisch und Blut übergehen, wie dies in Wien mit dem musikalischen Fühlen der Fall ist. Unbewusst und instinctiv muss es vorhanden sein.

Man glaube nicht, dass wir dem kunstgeschichtlichen Unterricht das Wort reden wollen. Es ist jetzt sehr modern geworden, unsere Mädchen Kunstgeschichte lernen zu lassen. Der meist ganz oberflächliche Überblick, den sie bekommen, genügt gerade, um sie zu einem unfruchtbaren Kriticismus zu führen. Sie lernen vielleicht einen Rembrandt von einem Tizian unterscheiden. Aber das ist ja ganz unnöthig. Sie sollen nur die Schönheit eines Rembrandt, eines Tizian fühlen können.

Und dazu werden sie am ehesten gelangen, wenn sie selbst, sei es in der Zeichenkunst, sei es in kunstgewerblichen Künsten, sich zu bethätigen suchen. Es wäre nicht schwer, die jetzt kommende Generation zu gewöhnen, sich davon Rechenschaft zu geben, wie nach ihrer eigensten Vorstellung ein von ihnen benöthigter oder gewünschter Gegenstand aussehen soll. Es würde in ihnen dann bald das Verlangen rege, selbstschöpferisch sich zu bethätigen. Die Mädchen könnten dann endlich aus der Phase ihrer Congress-Stickereien und Smyrna-Teppich-Imitationen heraustreten, welche eigentlich auf keiner höheren Stufe stehen, als einstens der perlgestickte Stiefelzieher und die Pantoffeln auf Canevas. Eine Ausstellung von Handarbeiten, wie wir sie dieses Jahr im kaufmännischen Verein zu sehen bekamen, mit ihrer jammervollen Banalität wäre bald unmöglich. Die Nachbarschaft der Stickereien des

Münchener Obrist und der Volkserzeugnisse von Scherrebeck wirkten geradezu niederschmetternd.

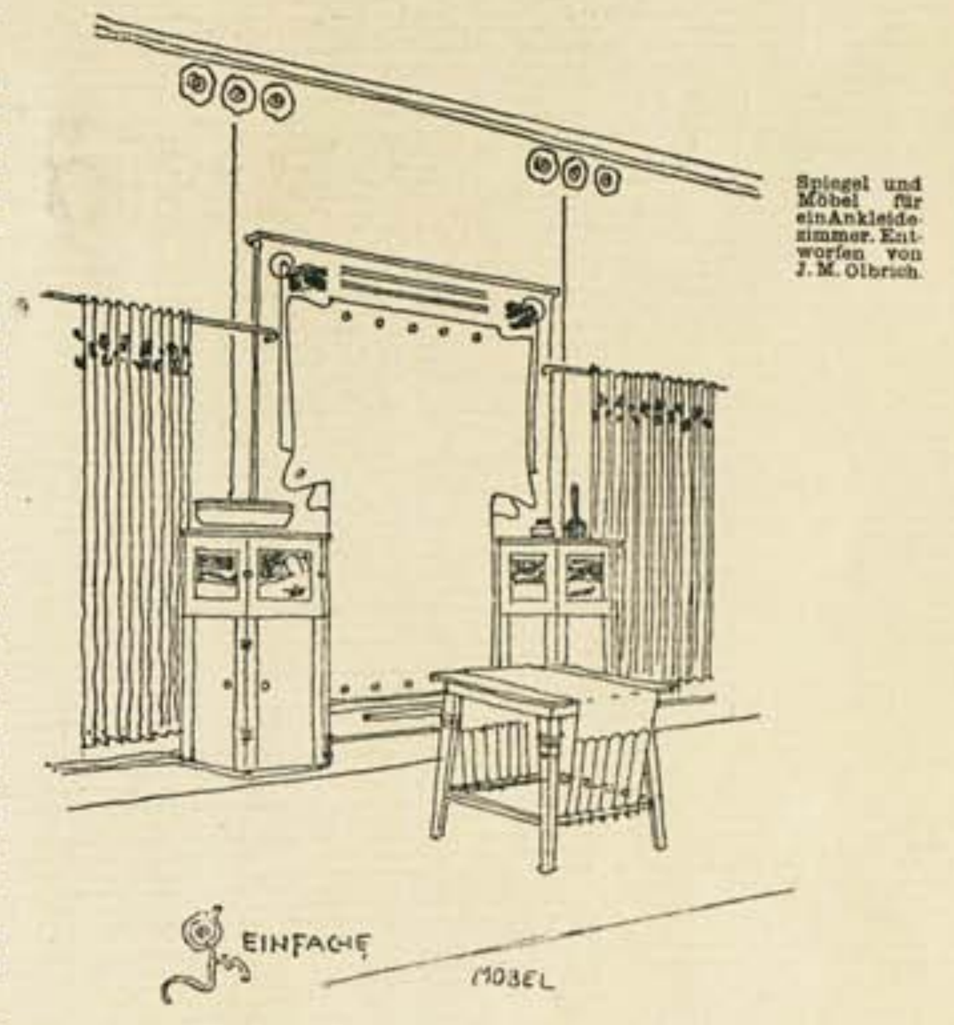
Auch die Erlernung des Holzschnittes bietet durch die grossartige Vereinfachung der Linie keine besondere Schwierigkeit; und damit im engsten Zusammenhang stehend und zur echten Amateurkunst durch ihre Intimität prädestiniert, erscheint der Original-Bucheinband. — Durch Selbstbethätigung auf diesen Gebieten würde dem Dilettantismus ein weites Feld eröffnet werden.

Der Director der Kunsthalle in Hamburg hat bereits vor Jahren sein Augenmerk dahin gerichtet, den Dilettantismus bei der herankommenden Generation zu fördern. Er sicherte sich die Unterstützung der Lehrer in den öffentlichen Schulen, er machte bei den Frauen Propaganda für seine Anschauungen und erreichte wirklich in kurzer Zeit eine auffallende Popularisierung der Zeichenkunst und des Kunsthandwerkes. Nun gieng er einen Schritt weiter.

Damit die zutage getretenen Kräfte sich nicht zersplittern mögen, um ein zielbewusstes Vorwärtsschreiten zu erlangen, schuf er die Organisation des Dilettantismus. Es wurde die Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde gegründet, welche Sammler, Kunstfreunde und Dilettanten zusammenfasste. Diesen stellte Lichtwark die Kunsthalle behufs zeitweiser Dilettantenausstellungen zur Verfügung. Die erste dieser Ausstellungen fand im Jahre 1894 statt. Ganz wahrheitsgetreu, ohne Ausscheidung des Schlechten, des Mittelmässigen, hatte man die mannigfachen Versuche auf den verschiedensten Kunstgebieten der öffentlichen Kritik übergeben. Vieles war unzulänglich, kindisch; manches ganz überraschend gut.

Auch alles, was der Kunstliebhaber bei Juwelieren, Stickern und Decorateuren nach eigenen Angaben und Ideen fertigen liess, fand Zutritt.

Diese Ausstellung wirkte auf den Dilettanten, welcher bisher seine Arbeiten nie einem kritischen Vergleiche unterworfen hatte, so anfeuernd, das Interesse, welches seine Bestrebungen naturgemäss in der Familie hervorriefen, wurde so intensiv, dass mit einem Schlage ein gesundes, natürliches Kunstmitempfinden die weitesten Kreise ergriff. Das Kleingewerbe, der Handel haben nur davon profitiert. So hatte ein Damencomité der „Hamburger Kunstfreunde" sich damit beschäftigt, Typen von billigen Blumenvasen zu schaffen. Sie liessen die Modelle von kleinen Töpfern anfertigen und die Ware hatte, weil sie zweckmässig, schön und modern gedacht war, reissenden Absatz. Viele ähnliche Beispiele wären zu erwähnen. Bei Tapezierern, Decorateuren und Tischlern hob sich der Consum beträchtlich, denn Leute, welche früher gar keinen Wert auf das Milieu legten, in welchem sie ihr tägliches Leben verbrachten, bekamen plötzlich den Sinn, ihr Heim wohnlich und persönlich zu gestalten. Allerdings mussten die Gewerbetreibenden sich auch der Mühe unterziehen, ihren Horizont zu erweitern — mussten den höheren Anforderungen eines feinfühlenden Publicums zu genügen trachten. Sie hatten die gute Einsicht, sich nicht gegen eine Bewegung zu stemmen, welche ja doch nicht einzudämmen war, und giengen mit Eifer daran, alle Erzeugnisse des englischen, französischen und amerikanischen Stiles ihren Kunden zugänglich zu machen. Dadurch ist die Entwickelung eines Hamburger Stiles bald zu gewärtigen. Ohne Protest-Meetings abzuhalten, ohne Kassandrarufe auszustossen, lenkten sie ein in die neue Bahn.



Spiegel und Möbel für ein Ankleidezimmer. Entworfen von J. M. Olbrich.

Unglaublich, nicht wahr? Mit einem aufgeklärten, unterrichteten und mit allen neuen Kunstäusserungen vertrauten Publicum sollte ein besseres Geschäft zu machen sein, als mit stumpfen, gleichgiltigen, philiströsen Schimmelmenschen? — Lächerlich!

Buchschmuck für V. S. gez. v. J. M. Olbrich.

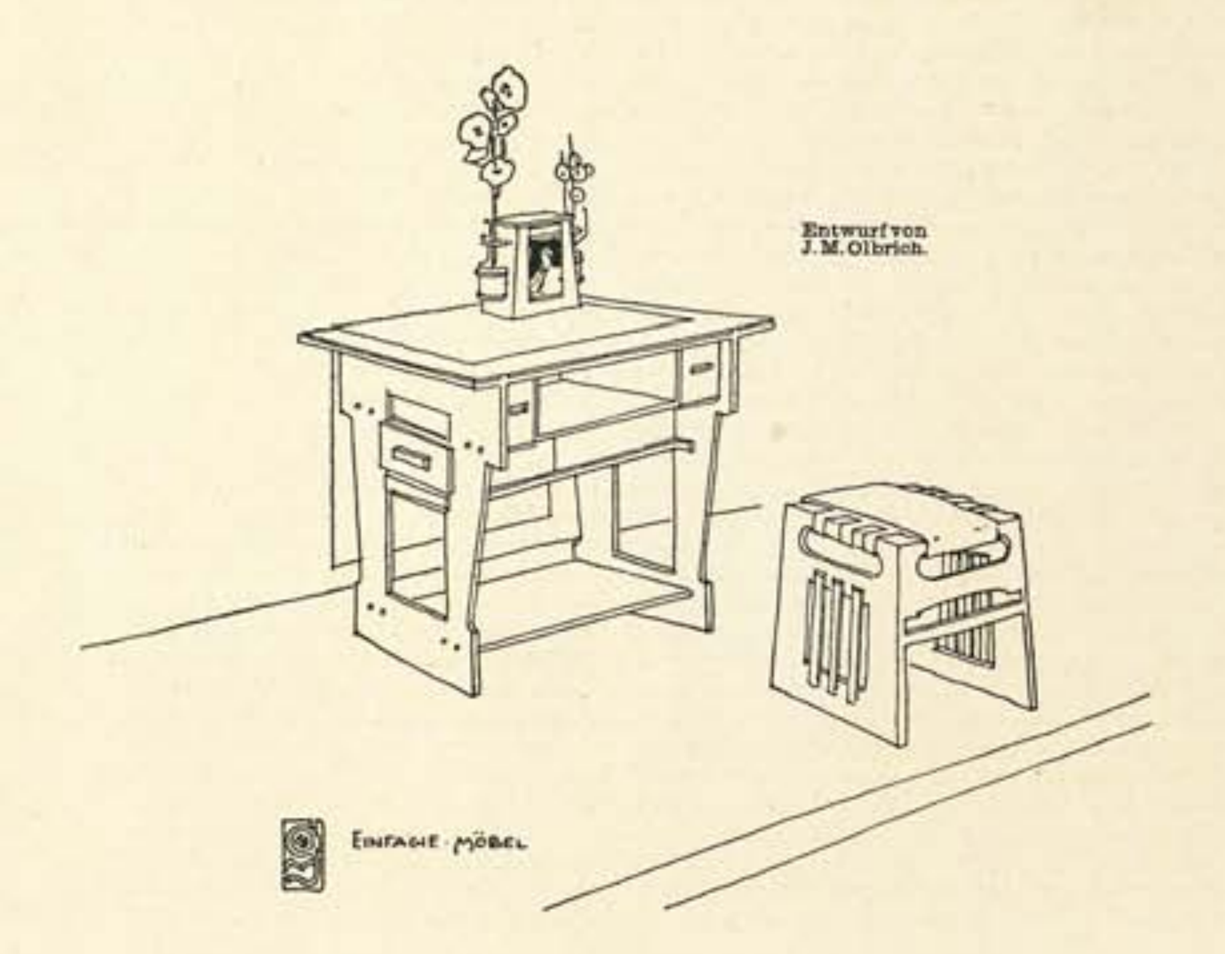


Die Wiener Gewerbetreibenden werden das nicht sobald einsehen. Erst bis auch bei uns der Dilettantismus eine Macht geworden sein wird, erst bis dadurch das allgemeine Niveau der künstlerischen Bildung sich gehoben hat, erst bis das Publicum selbst in peremptorischer Weise dem Kunsthandwerk höhere Aufgaben stellen wird, dann erst dürften unsere „Abderiten" ihren Widerstand aufgeben.

Aus der Familie, aus dem Hause muss die Regeneration des Kunstgewerbes ausgehen. Wir müssen Menschen erziehen, die ein unpersönliches, kahles Zimmer unerträglich finden, denen schlechtgestimmte Farben, hässliche Proportionen direct körperliches Unbehagen verursachen. Sie werden dann — besonders die Frauen mit ihrem ebenso ästhetischen als praktischen Sinn — Forderungen stellen, aus denen sich der wirklich künstlerische Gebrauchsgegenstand entwickeln wird. Billig, logisch und dem Auge gefällig.

Denn vorläufig ist das Kunstgewebe noch zu sehr Zier. Es muss erst urwüchsiger werden durch die tägliche Gemeinschaft — in der Familie.

B. ZUCKERKANDL.



Entwurf von J. M. Olbrich.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

ABBRUCH.

Über Wiener Cultur. Von G. Gugitz.



Buchschmuck für V. S. gez. v. J. Hoffmann.

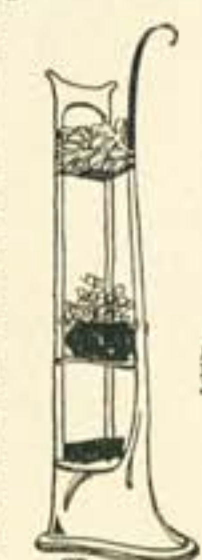
WIEN steht im Zeichen des Abbruches. Staubwolken verhüllen uns die gerühmte Schönheit der Stadt und zugleich auch den unendlich traurigen Anblick einer gefallenen Vergangenheit. Aber alles das, was da abgebrochen wird, sind die Dinge allein, eine leere Form, der Geist davon, der gleichfalls in der Vergangenheit wurzelt, ist nicht abgebrochen und noch mehr ist in diesem als in den Dingen etwas Baufälliges, daran er krankt. Und immer wieder sieht die alte Vergangenheit unter dem neuen Gewand hervor.

Es ist wahr, wir alle können es nicht verwinden, wenn uns Dinge geraubt werden, die für uns einmal eine Entwickelung bedeutet haben, die mit unserer Cultur zusammenhängen oder in unserem Wesen einen zärtlich gehegten Platz ausfüllen. Und wir Wiener, Gefühlsmenschen par excellence, erst recht nicht. Und so begleitet das Demolieren eines Barackenhauses immer ein heimliches Weinen, und wenn die Form auch verschwunden ist, jetzt erst scheint ihr Sinn dem Wiener in seinem Trotz lebendig zu werden. Aber es ist auch ein wahrhaft inneres Bedürfnis da: wir sehen eben ein Stück Cultur schwinden, für das augenblicklich kein Ersatz da ist. Und dass wir eine Cultur gehabt haben, steht wohl ausser Zweifel.

Wien ist keine Parvenustadt, die Stadt hat sich ihren Ruhm, ihre Schönheit auf weiten Wegen erworben und das kann sie auch nicht vergessen. In einer glanzarmen Gegenwart soll sie aufwachen, die rauschenden Feste und die farbigen Maifahrten soll sie aus ihren Sinnen treiben. Das ist freilich alles verschwunden, aber das Blut ist nicht davon gereinigt worden, nur dicker und sinnlicher wurde es nach diesen Leckerbissen. Und so baut eine schmerzlich vermisste Vergangenheit an allem Neuen heimlich mit.

Und man mag zum Theil recht haben, wenn man sich innerlich gegen den Abbruch wehrt, der, nehmen wir es jetzt ganz wörtlich, den Localcharakter der Stadt zerstören will. Wie schön war das Wienufer und seine Anlagen, wo sich die stillen Tragikomödien der Unbekannten abspielten, und sich noch wundersam in die neue Zeit verlorene Complexe von alten Häuserchen hinstrecken, die von Berg zu Thal gehen, mit geheimen Gängen, vergitterten Fenstern, Heiligenbildern und barocken Zieren, und man sagt, dass einige Dichter bei diesen Abbrüchen am Ende bankerott würden. Nun breiten sich graue Schutthaufen, die Parvenustadt ist im Zug. So will scheinbar alles gehen und je mehr die Demolierung um sich greift, umsomehr sucht man nach der Vergangenheit, eine Sentimentalität, die zu falschen Tönen greift, und mit ihr eine schlimme Reaction macht sich da geltend. Jedes „Werkel" kann da Wunder verrichten mit seinen Strauss- und Lanner-Walzern. Alles, was dieser Ruhe, die der linde Hauch vom Süden bringt, gefährlich zu werden scheint, wird mit einer rührenden Consequenz angefeindet.

Nun ist es freilich sehr merkwürdig, warum man sich so gegen diese Einflüsse wehrt, die eine alte, lebensschwache Cultur zerstören und eine frische, jüngere anbahnen wollen, denn, was die Wiener machen, machen sie mühelos wie im Tanz und immer liegt ein gewisses Timbre über jedem Ding, die kostbare Erbschaft einer jahrhundertelangen Cultur, die uns unzerstörbar im Blut liegt. Was liesse sich auf solchen Fundamenten nicht wieder bauen! Nun haben wir den Gürtel, der um unsere Stadt lag, zersprengt, den Linienwall, wie vormals die Basteien, und es ist nur verwunderlich, dass sich nicht wieder eine Schar Wiener Dichter wie ehemals Bauernfeld bei den Basteien an den Kaiser bittlich gewendet hat, da die Zeiten immer schwieriger würden und der Erwerb gering, diesen Ort so köstlicher Anregung stehen zu lassen. Nun sollten wir doch über die „Linie" kommen. Nun ist an die Stelle des Linienwalles die Stadtbahn getreten; man hat jetzt und früher nicht darüber gesehen, nun freilich empfinden alle, als ob da draussen wo etwas Feindliches wider die Stadt geplant würde. Freilich,



Blumengestell. Entwurf von Jos. Hoffmann.

Haus an der Landstrasse. Entwurf von J. M. Olbrich.



der Linienwall ist ein Märtyrer, aber die Linie besteht, nur weiter draussen.

Das wäre ein Beispiel. Und das geistige Leben nimmt das Gesicht seines Milieus an. Es will keine Umwandlungen kennen, ewig wärmt es sich in dem müden Glanz einer untergehenden Sonne und lässt sich gehen; es glaubt, sein Capital könnte sich nie erschöpfen, es kommt von diesen abzubrechenden Sachen nicht weg, weil die Cultur davon nicht wegkommt, die immer typischer wird. Von der Gegenwart ist nur die Form, aber die Consequenz dieser Form ist nicht logisch, sie ist kein Ausfluss eines inneren Wertes, sondern sie bedeckt nur die Scham eines ihr entfremdeten Wesens. Dieses der Zeit entfremdete Wesen wurzelt in so verschiedenen feindlichen Typen, die niemals zu einer Einheit führen können, zu einem culturell bestimmten Individuum. Jeder Typus gibt sich auf seine Façon natürlich, die schon für den anderen nicht mehr bestimmend ist. Man kann hier keine Formen verbinden, weil ihre Ursachen durch diese Typen weit auseinander liegen, weil jeder Typus auch eine verschiedene Cultur hat. Das culturell bestimmte Individuum jedoch gibt auch die EINE neue bestimmende Form, die auch nicht wieder bloss von aussen angeflogen kommt. Das ist auch das sociale Moment im Wiener Culturleben, dass sein Horizont sich mit eigenen Augen erweitern sollte. Und dazu muss man das culturell bestimmte Individuum schaffen.

Und so beginnen auch die Wiener Künstler nur langsam mit dem Abbruch, weil eine neue Gattung lange nicht so sicher ist, als die mit rührender Sorgfalt gepflegten Herkömmlichkeiten. Ja, die „reine Kunst" des seligen O. F. Berg ist oft nicht weit von der der Wiener Modernen entfernt. Nur die Methode hat sich da geändert. Man weiss jetzt einfach differenciertere Typen zu geben, die aber noch weniger Cultureinheit geben, sondern nur die Manier des Wienerischen, das sogenannte Wiener „Backhendelthum". Man traut sich nicht aus den warmen Betten der Pietät, denn die Gegenwartsluft weht zu scharf und könnte manches reizende Spiel zerstören. Mourir ou parvenir gilt nicht. Und so kommt es dahin, dass sich ein recht unangenehmes Epigonenthum breit macht. Grillparzer ist da ein ganz gutes Geschäft, denn wer jetzt reuig schlechte Verse macht, kommt der ganzen reactionären Sehnsucht nach der classischen Vergangenheit nahe. Und da wir jetzt die Congress- und Schubert-Ausstellung gehabt haben, — wieder ein Stück Wiener Zeitpsychologie — so ist die Biedermaierzeit noch im Wert gestiegen, ein unglaublicher Kunststerilismus macht sich mit ihrem Stil geltend. Bei einer solchen Stimmung, die noch so mit dem ewigen Hinblick auf die Vergangenheit genährt wird, ist es begreiflich, dass sich die Speculation des dummen Kerls von Wien mit seinem Backhendelthum bemächtigt.

„Erkrankte Liebe ist mein ganzer Zorn . . ." Nicht diese schädlich-lähmende Vergangenheit, dieses Sündigen auf ein paar rührende oder kostbare Andenken und das Kokettieren mit einer müdgewordenen Cultur soll uns bestimmen, das geht auf die Kosten der Jugend, die mit solchen Trümmern, die zu schmerzlich schon herübergerettet wurden, nicht zur Ordnung kommen kann. „Dieser Ekel würgt mich, dass mir Könige selber falsch würden, überhängt und verkleidet durch alten vergilbten Grossväterprunk, Schaumünzen für die Dümmsten und die Schlauesten und wer heute alles mit der Macht Schacher treibt." (Nietzsche.) Und wenn wir so lange rückwärts blicken und uns wie ganz Kleine um das spärliche Licht erkaltender Sonnen drängen, werden wir uns selbst vergessen und unsere Harmonie wird weiter nichts als ein Streberthum sein, der Einklang mit einer faulen Macht. Harmonie ist keine Unterordnung von Anbeginn, sondern das Resultat eines weitgegangenen Kampfes, und dazu ist jeder auf sein eigenes Wesen gestellt. Aufräumen müssen wir zuerst, um zur Ordnung zu kommen.

Freilich, man will nur eine „Ruh'“ haben. Wir packen vieles mit Begeisterung an, um es den nächsten Tag spurlos zu vergessen. Dazu kommt eben, dass uns nie die Augen vor lauter Schmeichelhaftigkeiten über unser Wesen aufgehen. Man hat das alte Sich-gehen-lassen in den neuen Formen nicht finden können und nach jedem Schritt nach vorwärts wird eine bedenkliche Umkehr gehalten, aus Mitleid mit den Typen, die sich in EINE Form nicht finden können. Darum hat das Mittelmass bei uns noch immer rauschende Umkehr gehalten. Es weiss sich an die Tradition heranzuschmeicheln, ein echter Streber, des Erfolges sicher, und trägt sie mit sich weiter.



Entwurf von J. M. Olbrich.

Und wenn schon einmal etwas abgebrochen werden soll, so lassen die Wiener das Fremde besorgen. Sie wollen nicht entschlossen Hand anlegen bei Dingen, deren Schäden sie selbst am besten kennen, da sind sie zu „wehleidig“. Und nun bekommen wir so fremde Formen, in die wir uns nicht hineinleben können, über die wir stolpern und die den Abbruch als etwas Schädliches erscheinen lassen. Man sehe doch nur, wie unsere Stadt architektonisch bestimmt wird. Diese Formen sind ja nicht aus unserem Wesen wieder hervorgewachsen. Und was könnten die Wiener gerade in ihrer Mühelosigkeit für Ausgangspunkte gewinnen, da sie noch dazu das gewisse Capital haben und der mannigfache Nationalitäteneinfluss von jeher eine feinere Differencierung hervorruft. Aber aus sich selbst können die Wiener keinen Anstoss wagen. Und dazu unterstützt eine Kritik der „Liberalität“ — man weiss, was das heisst — das kläglichste Epigonenthum, um nur selbst das Wort zu behalten, wenn man dem Publicum seine Reaction noch einredet.

Immer packt man dann den Wiener bei seinem Gefühl, das mit den zersetzenden Einflüssen im Widerspruch steht. Jede destructive Erscheinung ist ihm nicht wieder ein Ausgangspunkt, sondern ein wahrhaftes Ende, wo die Zukunft in Sack und Asche geht. Die Lustbarkeiten liegen schon tief im Phäakenblut. Und so werden auch manche Feste noch einen aus der Ferne erborgten Glanz herleihen müssen, um die böse Wirklichkeit zu bemänteln. So aber merkt der Wiener den Rückschritt nicht, die Formen täuschen ihn, und sein Wesen fühlt nur eine Schädigung im tieferen Sinn eines Abbruches, der mehr als ein paar alte Unterkünfte verlangt.

Es muss noch immer sonntäglich zugehen, wenn auch die ganze Sache nur ein „Gschnas“ ist. In diesem culturlosen Wort scheinen sich die Wiener selbst persiflieren zu wollen. Der Geschmack unseres Publicums wurzelt eben im „Gschnas“, d. i. die Vereinigung aller Culturlosigkeit, die für je einen Typus bestimmend ist. Mit diesem zusammenhanglosen Geschmack nun sollte man fertig werden. Nun sind ja Künstler daran, damit aufzuräumen, und es wäre nur zu hoffen, dass sie ihre erste sociale Aufgabe, Cultur zu bringen, vollauf erfüllen würden, indem sie sie darin bestärkten, dass sie weniger ihren Rückhalt im Publicum, als in sich selbst suchten. Denn nur so kann die Kunst bildend wirken, wenn sie dem Publicum die Wege vorschreibt und namentlich darauf bedacht ist, dem Publicum wieder Interesse in ihren Strömungen zu erregen und sich so eine wahrhaft sociale Stellung zu erobern. Freilich werden sich auch die Künstler dabei zu modificieren haben, und zwar in dem culturellen Sinn, dass wohl das Treibende und Anregende in ihnen die grosse Gesellschaft bringt, aber die bestimmende Form erst von

Decoratives Gefäss. Entwurf von Jos. M. Olbrich.



Buchschmuck für V. S. ges. v. Jos. Auchentaller.



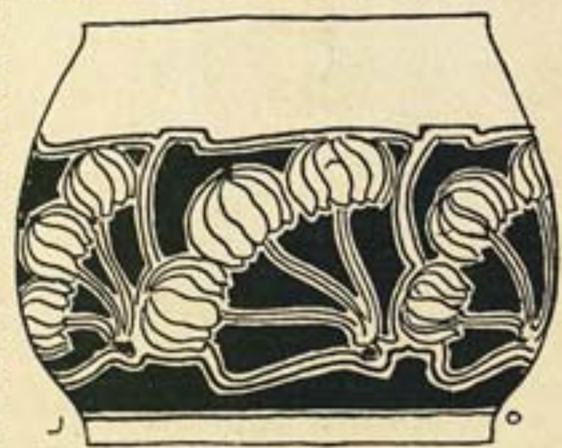
den Künstlern ausgeht, so dass die Kunst auch wirklich organisch mit dem Leben verbunden ist und nicht bloss eine zufällige Form bedeutet.

Bis jetzt sind allerdings nur tüchtige Decorateure verlangt worden, wie Makart einer war, Decorateure für die Festlichkeiten. Das Wiener Makart-Bouquet in seiner verstaubten Aufgeblasenheit ist ja auch so ein äusseres Zeichen für die Armut an neuer Cultur. Und so wird alles alte Gerümpel nothdürftig mit billiger Zier verkleidet, damit es sich der neuen Zeit nicht schämt.

Für die neue Wiener Cultur aber wird sich etwas Merkwürdiges ergeben, in welche Theile man auch blicken mag. Überall bringt sie Formen, die sie schwerlich bestimmen können, die nicht aus dem Kern ihrer eigenen Natur wirken, die rein äusserlich sind, ohne einen organischen Zusammenhang mit dem Wiener Wesen. Es werden nur lauter angeflogene Decorationen sein, die über den Augenblick hinwegtäuschen. Trotzdem aber können sie vielleicht bestimmender wirken, als es lieb ist. Es kann so kommen, dass einmal eine Form auch ein ihr fremdes Wesen mit sich zieht und abbricht, was dieses dumpf und schwer macht. Es wäre das ein kleiner Fortschritt, der aber vielleicht auch nur ein Übergang ist; denn wer weiss, ob mit einer solchen Zwangsveränderung etwas geschaffen ist. Zum mindesten ist, wie bei allem, was von der Form abhängt, ein Parvenu-Charakter zu befürchten. Noch immer ist das wahrhaft Bildende aber in der Wandlung des Innerlichen zum Product gelegen, nicht in der umgekehrten Folge.

Besser wird es erst werden, wenn langsam jenes Wiener Geschlecht aussterben wird, das zu viel in die Vergangenheit geblickt hat und noch immer nicht aus der Trunkenheit eines verflossenen Festes aufwachen kann, bei den traurigen Scherben desselben sich noch den vollen Glanz zurückruft. Dieser reactionäre, larmoyante Trieb muss ausgemerzt werden, bei dem nur „ein blutlos Volk von Gegenwartsverächtern" (Loris) sich glücklich fühlen kann. In denen aber wie immer auch ein dumpfes Gefühl eines culturlosen Zustandes wohnt, das wie etwas lebendig Gewordenes an den Grabwänden pocht, den Druck eines enggewordenen Milieus abschütteln und hinaus will, diesen muss man zurufen: „Werdet hart!" — Und hier in Wien muss man um so eifriger darauf hören, denn unsere südliche Weichheit, die Behaglichkeit, der ein günstiges Geschick so vielen Genuss an lebendiger Schönheit zuführt, lässt uns ewig die Hände in den Schoss legen, wenn noch dazu die schmeichlerische Erinnerung an eine Zeit kommt, wo wir wahrhaftig viel durch unsere Cultur bedeutet haben. Dahin geht ja auch ein tiefes Wort Grillparzers: „Wir sind Deutsche, ja, aber wir sind halt auch Österreicher! ... Die Luft ist hier zu weich, die Frauen sind zu schön und die Strauss'sche Musik geht uns zu sehr ins Blut. Das Tüpfelchen auf dem i fehlt all unseren ernsten Arbeiten und wir vergessen vielleicht nur oft daran, — weil gerade ein „Werkel" unterm Fenster unsere Lieblingsmelodie orgelt ..."

Ja, die Lieblingsmelodie .... Aber auch die gibt sich aus und wird banal. Wenn wir immer später damit abbrechen werden, dann wird unser Gefühl immer grausamer vergewaltigt werden, um so härter werden wir die Zeit empfinden. Darum sollten wir jetzt schon hart werden, dass jede krankhafte und feige Rührung von uns Wienern schwinde und wir uns wieder in einer Cultur stärken, die jetzt in nicht viel mehr als in einer rein äusserlich-decorativen Form besteht, hinter der die Leere gähnt.



Decoratives Gefäss. Entwurf von J. M. Olbrich.



ICHT UND LUFT.

Von
PAUL SCHEERBART.

Über das Schablonenhafte der europäischen Wohnhausarchitektur sind bereits so viele garstige und giftige Artikel geschrieben worden, dass es kaum noch zu verlohnen scheint, das so oft Gesagte mit anderen Worten zu wiederholen. Das ist auch nicht nöthig, denn der Tadel allein macht noch nichts besser. Und aufs Bessermachen kommt's doch an. Wollen wir aber dieses fördern, so müssen wir zunächst die Wurzel des Übels erkennen — wir müssen in unserem Falle wissen, welchem Umstande das Schablonenhafte der europäischen Wohnhausarchitektur seine Entstehung verdankt.

Ich glaube, die Wurzel des Übels erkannt zu haben: dem Überflusse an durchsichtigen Fensterscheiben verdankt nach meiner Meinung das Schablonenhafte der europäischen Wohnhausarchitektur seine Entstehung.

Für die Aussenarchitektur ist die Schablonisierungskraft der durchsichtigen Fensterscheiben ohne Weiteres in die Augen springend. Aber auch die Innenarchitektur ist durch die usuellen Fensterarrangements in der Entwickelung nach allen Seiten behindert.

Die Fensterscheiben nehmen zu viel Raum ein, so dass eine symmetrische Vertheilung des Glases nur schwer zu umgehen ist.

Warum aber nehmen die Fensterscheiben zu viel Raum ein?

Diese Frage ist sehr leicht zu beantworten: die Fenster dienen nicht bloss der Lichtzufuhr, sondern auch der Luftzufuhr — dadurch wurden sie zu gross.

Und diesem beklagenswerten Umstande verdankt die europäische Wohnhausarchitektur in letzter Linie den langweiligen militaristischen Uniformcharakter.

Die unnatürlichen Dimensionen des Fensterscheibenmaterials sind natürlich auch dadurch bedingt, dass man überall Ausblicke schaffen will. Dies ist aber nicht so wichtig, da es nur eine Folge der schablonenhaften Innenarchitektur ist; man kann's eben keinem Menschen verargen, dass er überall einen Blick in die freie Natur haben möchte, wenn's im Innern seiner Behausung so öd und uninteressant aussieht — wie heutzutage im europäischen Wohnhause beinahe überall.

Wenn's irgendwo mal ein bischen wohnlich in Europa aussieht, so kann man fast regelmässig behaupten, dass die Haupteffecte guten orientalischen Vorbildern zu verdanken sind, oder: wir haben ein richtiges Künstler-Atelier vor uns.

Wie kommt es nun, dass die Künstler-Ateliers so häufig einen in architektonischer und decorativer Hinsicht befriedigenden Eindruck machen?

Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

Ja, das ist doch nur durch die anders geartete Lichtzufuhr zu erklären.

Wollen wir also dem gewöhnlichen Wohnzimmer einen dem Atelier entsprechenden wohnlichen Charakter verleihen, so müssen wir auch im gewöhnlichen Wohnzimmer die Lichtzufuhr anders arrangieren als bisher.

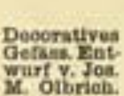
Und das werden wir immer können, auch in räumlich sehr beschränkten Zimmern, wenn wir die Öffnung, durch die wir das Licht einführen, nicht gleichzeitig zur Einführung der Luft gebrauchen. Dann kann das Fenster hoch liegen und jede beliebige Form haben. Es braucht auch nicht durchsichtig zu sein — es kann in allen Regenbogenfarben niederglänzen.

Zur Einführung der frischen Luft brauchen wir keine grossen, leicht zu öffnenden Fenster mehr. Die Luft kann auf besonderen Wegen durch Extra-Vorrichtungen herbeigepumpt werden.

Die ganze Beweglichkeit der Innenarchitektur hat erst dann freien Spielraum, wenn die Lichtwege von den Luftwegen getrennt sind.

Werden die Fenster eines Hauses ohne Rücksicht auf die Luftzufuhr vertheilt, so wird das ganze Haus innen und aussen vollkommen umgewandelt.

Die einzelnen Möbel sind nicht mehr an bestimmte Plätze gebunden; man ist im Arrangement nicht mehr behindert, wenn man nicht mehr eine ganze Wand für die anmasslichen Fensterscheiben reserviert sieht. Das Licht kann in der bequemsten Weise von oben oder aus einer Nische — wo man gerade will — eingeführt werden. Aber eine ganze Wand beansprucht die Lichtzufuhr nicht mehr, höchstens die obere Hälfte der Wand, so dass das Arrangement der Möbel im ganzen Zimmer nicht mehr behindert wird.



Decoratives Gefäss. Entwurf v. Jos. M. Olbrich.

Und mit der veränderten Lichtzufuhr erhält naturgemäss auch das äussere Aussehen des Hauses einen ganz anderen Reiz. Alles wird anders.

Und wenn die Interieurs endlich einmal für den feineren Geschmack geniessbar geworden sind, so wird auch die Neigung, überall einen Ausblick haben zu wollen, allmählich verschwinden. Man wird zufrieden sein, wenn man nur in einem oder in zwei

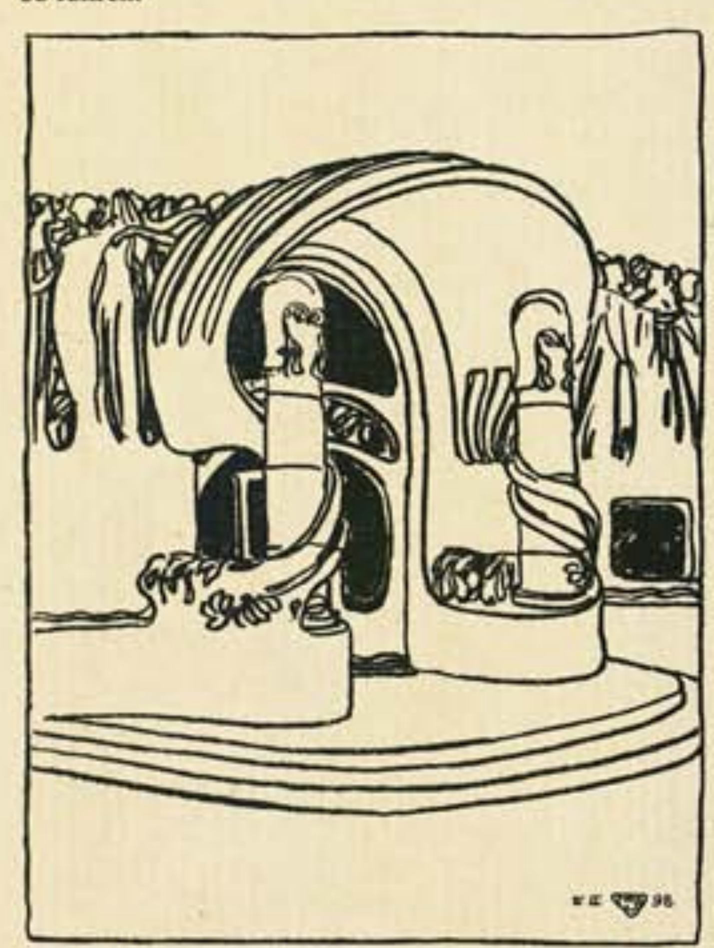
Zimmern ein ausgesucht interessantes Bild der Aussenwelt erhält; man wird es dann nicht mehr verstehen, dass man einst die durchsichtigen Fensterscheiben ohne Wahl überall anbrachte.

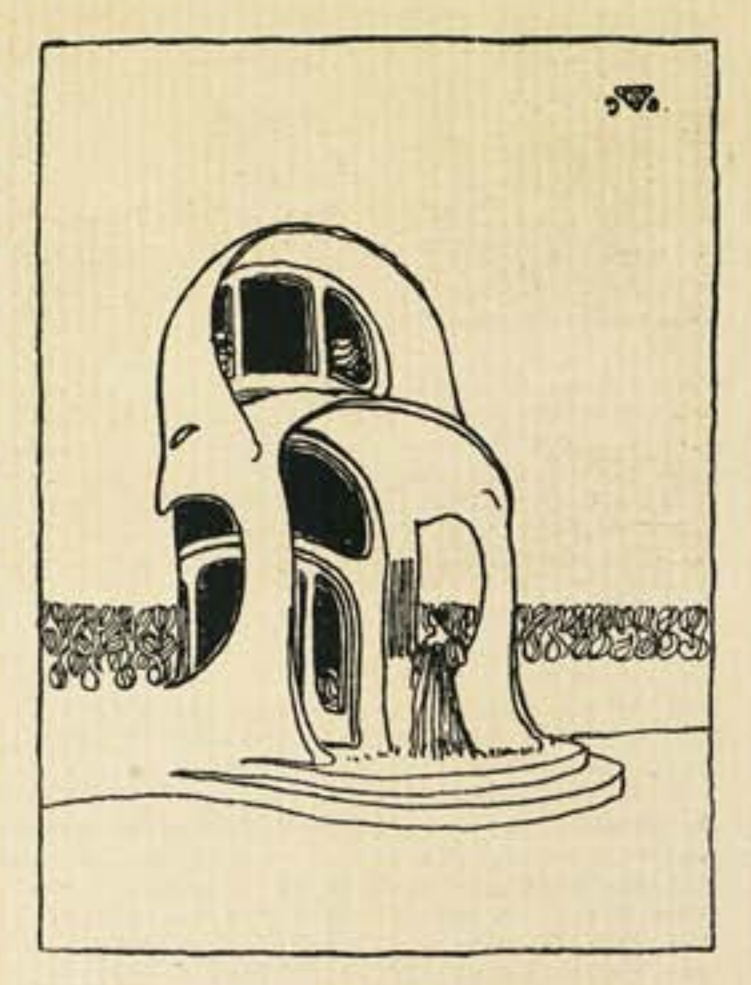
Es gibt also ein Radicalmittel, das ein neues Haus unter allen Umständen aus dem Schablonencharakter herausheben muss: man bringe nur Licht und Luft auf verschiedenen Wegen ins Haus — und die ästhetische Wirkung wird nicht ausbleiben.

Man schaffe die durchsichtigen Fenster mindestens zur Hälfte ab und ersetze das Öffnen der Fenster durch Luft-Accumulatoren.

Selbstverständlich kann eigentlich nur das freistehende, nach allen Seiten gegliederte Einzelhaus einen Anspruch auf architektonischen Wert erheben. Aber auch das Grossstadthaus könnte durch eine Revolution im Fensterarrangement ein künstlerisches Ansehen bekommen.

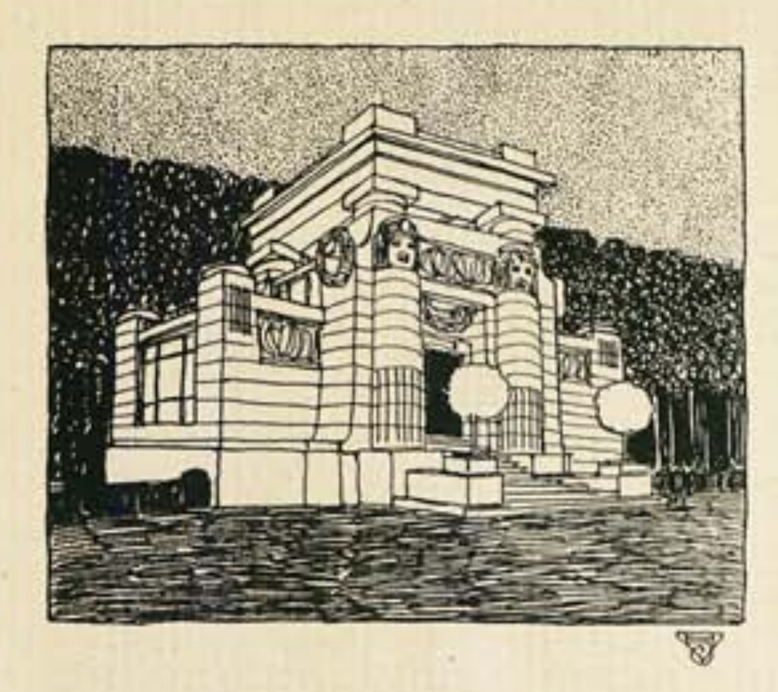
Jedenfalls müsste es bei allen Neubauten modern werden, Licht und Luft auf verschiedenen Wegen ins Haus zu führen.





STUDIEN ZUR DECORATIVEN AUSGESTALTUNG EINES HAUSEINGANGES VON JOSEF HOFFMANN.





Architektonische Studie v. J. Hoffmann.

DIE POTEMKIN'SCHE STADT.

Wer kennt sie nicht, die Potemkin'schen Dörfer, die der schlaue Günstling Katharinas in der Ukraine erbaut hatte? Dörfer aus Leinwand und Pappe, Dörfer, die die Aufgabe hatten, eine Einöde für die Augen Ihrer kaiserlichen Majestät in eine blühende Landschaft zu verwandeln. Aber eine ganze Stadt soll der schlaue Minister gar fertig gebracht haben?

Das ist wohl auch nur in Russland möglich!

Die Potemkin'sche Stadt, von der ich hier sprechen will, ist unser liebes Wien selber. Eine schwere Anklage, deren Beweis mir wohl auch schwer gelingen wird. Denn ich brauche dazu Hörer von so sensitivem Rechtsgefühl, wie sie in unserer Stadt leider noch recht spärlich zu finden sind.

Wer sich für etwas Höheres ausgibt, als er ist, ist ein Hochstapler und verfällt auch dann der allgemeinen Verachtung, wenn niemand dadurch geschädigt wurde. Wenn aber jemand diesen Effect durch falsche Steine und andere Imitationen zu erreichen sucht? Es gibt Länder, wo ihm das gleiche Schicksal zutheil werden würde. In Wien ist man aber noch nicht so weit. Nur ein kleiner Kreis hat das Gefühl, dass hier eine unmoralische Handlung, ein Schwindel vorliegt. Und diesen Effect sucht man nicht nur durch die falsche Uhrkette, nicht nur durch die Wohnungseinrichtung, die sich aus lauter Imitationen zusammensetzt, sondern auch durch die Wohnung, durch das Wohngebäude zu erreichen.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Josef Auchentaller.

Entwurf für Seidenstickerei von Ad. Böhm.

Wenn ich den Ring entlang schlendere, so ist es mir immer, als hätte ein moderner Potemkin die Aufgabe erfüllen wollen, jemandem den Glauben beizubringen, als würde er in eine Stadt von lauter Nobili versetzt.

Was immer auch das renaissierte Italien an Herren-Palästen hervorgebracht hat, wurde geplündert, um Ihrer Majestät der Plebs ein Neu-Wien vorzuzaubern, das nur von Leuten bewohnt werden könnte, die imstande wären, einen ganzen Palast vom Sockel bis zum Hauptgesims allein innezuhaben. Im Parterre die Stallungen, im niedrigen, untergeordneten Mezzanin die Dienerschaft, im hohen, architektonisch reich durchgebildeten ersten Stockwerke die Festräume und darüber die Wohn- und Schlafräume. Einen solchen Palast zu besitzen, gefiel den Wiener Hausherren gar wohl, in einem solchen Palast zu wohnen, gefiel auch dem Mieter. Dem einfachen Mann, der auch nur das Zimmer und Cabinet im letzten Stockwerke gemietet hatte, überkam auch etwas von feudaler Pracht und Herrengrösse, wenn er sein Wohngebäude von aussen betrachtete. Liebäugelt nicht auch der Besitzer eines falschen Brillanten mit dem glitzernden Glase? O, über den betrogenen Betrüger!

Man wird mir einwenden, dass ich den Wienern falsche Absichten unterschiebe. Die Architekten sind schuld daran, die Architekten hätten nicht so bauen sollen. Ich muss die Baukünstler in Schutz nehmen. Denn jede Stadt hat jene Architekten, die sie verdient. Angebot und Nachfrage regulieren die Bauformen. Derjenige, der dem Wunsch der Bevölkerung am meisten entspricht, wird am meisten zu bauen haben. Und der Tüchtigste wird vielleicht, ohne je einen Auftrag erhalten zu haben, aus dem Leben scheiden. Die anderen aber machen Schule. Man baut dann so, weil man's eben gewohnt ist. Und man muss so bauen. Der Häuserspeculant würde am liebsten die Façade glatt von oben bis unten putzen lassen. Das kostet am wenigsten. Und dabei würde er auch am wahrsten, am richtigsten, am künstlerischesten handeln. Aber die Leute würden das Haus nicht beziehen wollen. Der Vermietbarkeit wegen ist der Bauherr gezwungen, diese, und gerade nur diese Façaden anzunageln.

Jawohl, anzunageln! Denn diese Renaissance- und Barockpaläste sind nicht einmal aus dem Material, aus dem sie hergestellt erscheinen. Bald geben sie vor, aus Stein, wie die römischen und toskanischen Paläste, bald aus Stuck, wie die Wiener Barockbauten gebaut zu sein. Sie sind keines von beiden: ihre ornamentalen Details, ihre Consolen, Fruchtkränze, Cartouchen und Zahnschnitte sind angenagelter Cementguss. Gewiss hat auch diese Technik, die erst in diesem Jahrhunderte in Anwendung kommt, ihre volle Berechtigung. Aber es geht doch nicht an, dieselbe auf Formen, deren Entstehung mit der Beschaffenheit eines bestimmten Materials eng verknüpft sind, nur deswegen anzuwenden, weil ihrer Anwendung keine technischen Schwierigkeiten im Wege stehen. Aufgabe des Künstlers wäre es nun gewesen, für das neue Materiale eine neue Formensprache zu finden. Alles andere ist Imitation.



Darauf kam es dem Wiener der letzten Bauepochen auch gar nicht an. Ihn freute es sogar, mit so geringen Mitteln das theuere Material, das als Vorbild diente, nachahmen zu können. Als echter Parvenu glaubte er, dass die anderen den Schwindel nicht merkten. Das glaubt der Parvenu immer. Von der falschen Hemdbrust, dem falschen Pelzwerk, von all den imitierten Dingen, mit denen er sich umgibt, glaubt er sicher, dass sie ihren Zweck vollständig erfüllen. Allein diejenigen, die über ihm stehen, diejenigen, die dieses Parvenu-Stadium schon überwunden haben, die Wissenden also, sie lächeln über die nutzlosen Anstrengungen. Und mit der Zeit gehen auch dem Parvenu die Augen auf. Bald sieht er dieses, bald jenes bei seinen Freunden, das er früher noch für echt gehalten. Dann gibt er's resigniert auch auf.

Armut ist keine Schande. Nicht jeder kann in einem feudalen Herrensitz auf die Welt gekommen sein. Aber seinen Mitmenschen derartiges vorzuspiegeln, ist lächerlich, ist unmoralisch. Schämen wir uns doch nicht der Thatsache, in einem Hause mit vielen anderen, uns social gleichstehenden Menschen zur Miete zu wohnen. Schämen wir uns doch nicht der Thatsache, dass es Stoffe gibt, die uns als Baumaterial zu theuer wären. Schämen wir uns doch nicht der Thatsache, Menschen aus dem 19. Jahrhundert zu sein, und nicht solche, die in einem Hause wohnen wollen, das seiner Bauart nach einer früheren Zeit angehört. Ihr würdet dann sehen, wie schnell wir den unserer Zeit ureigenen Baustil erhalten würden. Den haben wir auch

so wie so, wird man einwenden. Ich meine aber einen Baustil, den wir mit gutem Gewissen an die Nachwelt überliefern könnten, auf den noch in der fernen Zukunft mit Stolz hingewiesen würde. Diesen Baustil aber hat man in unserem Jahrhundert in Wien nicht gefunden. Ob man aus Leinwand, Pappe und Farbe Holzhütten darzustellen sucht,

DECORATIVE LANDSCHAFT VON A. BÖHM.





BUCHSCHMUCK FÜR V. S. GEZ. V. J. M. OLBRICH.



in denen glückliche Bauern leben, oder aus Ziegel und Cementguss Steinpaläste errichtet, in denen feudale Grossherren ihren Sitz haben könnten, im Princip bleibt es das Gleiche. Über der Wiener Architektur dieses Jahrhundertes schwebte der Geist Potemkins.

ADOLF LOOS.

BUCHSCHMUCK FÜR
V. S. GEZEICHNET V.
J. AUCHENTALLER.



ARCHITEKTONISCHE
STUDIE VON JOSEF
M. OLBRICH.

UNSEREN JUNGEN ARCHITEKTEN.

VON ADOLF LOOS.





Architektonische Studien von Jos. Hoffmann. Aus „Der Architekt". Verlag von Ant. Schroll & Co.

Ist die Architektur noch eine Kunst? Fast möchte man es zu verneinen suchen. Der Architekt hat weder innerhalb der Künstlerschaft noch im Publicum den Stempel des vollen Künstlerthums. Der unbedeutendste Maler, der kleinste Bildhauer, der schwächste Schauspieler und der unaufgeführteste Componist nehmen uneingeschränkt die Künstlerschaft für sich in Anspruch und dieselbe wird ihnen von der Welt auch willig gegeben. Aber der Architekt muss schon Hervorragendes geleistet haben, ehe man ihn in die Reihen der Künstler aufnimmt.

Zwei Factoren haben gearbeitet, das Prestige der Architekten zu untergraben. Der erste ist der Staat, der zweite sind die Architekten selbst. Der Staat hat an seinen technischen Hochschulen Prüfungen eingeführt und die Prüflinge glauben sich nun berechtigt, auf Grund der mit Erfolg abgelegten Prüfung den Berufsnamen Architekt wie einen Titel führen zu können. Diese Farce gieng sogar so weit, dass man an die Regierung mit dem Ersuchen herantreten wollte, die Bezeichnung Architekt als Titel für die absolvierten Techniker der Hochbau-Abtheilung gesetzlich zu schützen. Dass damals das ganze gebildete Wien nicht in ein grosses, befreiendes Lachen ausgebrochen ist, zeigt wohl bereits zur Genüge, wie tief schon durch diese Prüfungen die Meinung ins Volk gedrungen ist, als ob die Architektur eine Sache wäre, die man erlernen könnte und über deren Beherrschung man sich ein Zeugnis ausstellen lassen könnte. Man denke sich die ganze Bewegung nur auf die Musik übertragen. Das Componieren, dem Schaffen des Architekten so innig verwandt, sollte nach der Meinung der Conservatoristen nur jenem gestattet sein, der eine Prüfung am Con-

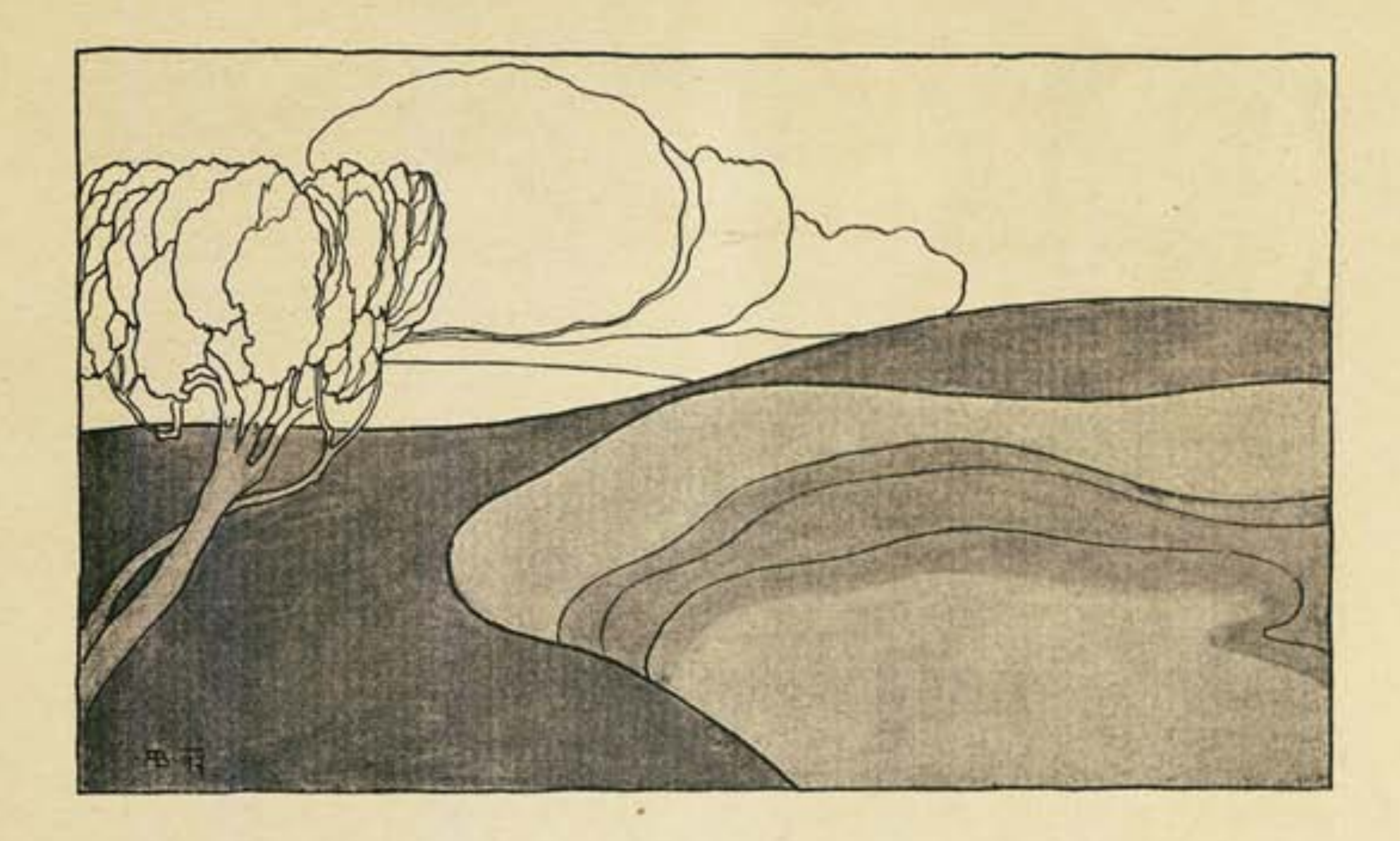


servatorium abgelegt hätte. Wie lächerlich uns das wohl anmuthen würde, weil die Musik für uns noch eine absolute Kunst ist.

Für den wahren Künstler sind die Gründe, die damals von den titelsüchtigen Technikern angeführt wurden, vollständig hinfällig. „Jeder Maurerjunge kann sich jetzt Architekt nennen.“ Wenn's ihn freut, warum denn nicht. Wurde der Ruhm Beethovens und Wagners verdunkelt, weil sich der Verfasser eines Couplets Componist nennt? Hat es Lenbach und Menzel je geschadet, dass sich jeder Anstreicher Maler heisst? Sicher nicht. Wie sehr hätten sich aber die beiden blamiert, wenn sie dieses Umstandes wegen den staatlichen Schutz für die Bezeichnung Maler verlangt hätten! Die Feder sträubt sich gegen eine solche Zumuthung.

Mehr noch als das Prüfungswesen aber haben sich die Architekten selbst geschadet. Sie haben sich selbst degradiert und die Welt ist eben darauf eingegangen. Die meisten unserer jungen Leute sind, trotz des Titels, den sie für sich in Anspruch nehmen, trotz ihrer künstlerischen Befähigung, eben nur Bauzeichner. Für einen Monatslohn, der dem eines schlecht gezahlten, nicht besonders fähigen Comptoiristen gleichkommt, verdingen sie sich an Bauunternehmer, Baumeister und Architekten, deren Mittel es erlauben, ein

ENTWURF FÜR GLASMOSAIK V. A. BÖHM.



eigenes Atelier zu halten. Auch die Arbeitszeit ist die des commerciellen Arbeiters. Ob nun seine künstlerische Überzeugung mit der seines Brotherrn übereinstimmt, ist diesem „Architekten“ gleichgiltig. Meistens hat er ja gar keine. Heute arbeitet er gothisch, während ihn im nächsten Bureau die italienische Renaissance als alleinseligmachend begeistern muss. Und er sagt zu allem ja. Wohl macht er sich im Kreise seiner Gesinnungsgenossen über seinen Chef — man sieht, wie kaufmännisch man sich schon unter Architekten ausdrückt — lustig und glaubt, was Wunder wichtig zu thun, wenn er über den alten Zopf loszieht. Und den nächsten Tag, Schlag acht Uhr, ist er schon wieder frisch am Werk.

Hätte unser künstlerischer Nachwuchs auch den moralischen Muth, seine Überzeugung allen finanziellen Anfechtungen zum Trotz kräftig zum Ausdruck zu bringen, dann würden sich die segensreichen Folgen im Ansehen unserer Kunst bald einstellen. Seht auf eure Brüder von der Malerei, Bildhauerei und Musik! Die können für ihre Kunst, sollte es darauf ankommen, hungern und darben. Und das muss der können, der den schönsten Ehrentitel tragen will, den das Volk zu verleihen hat: Künstler!

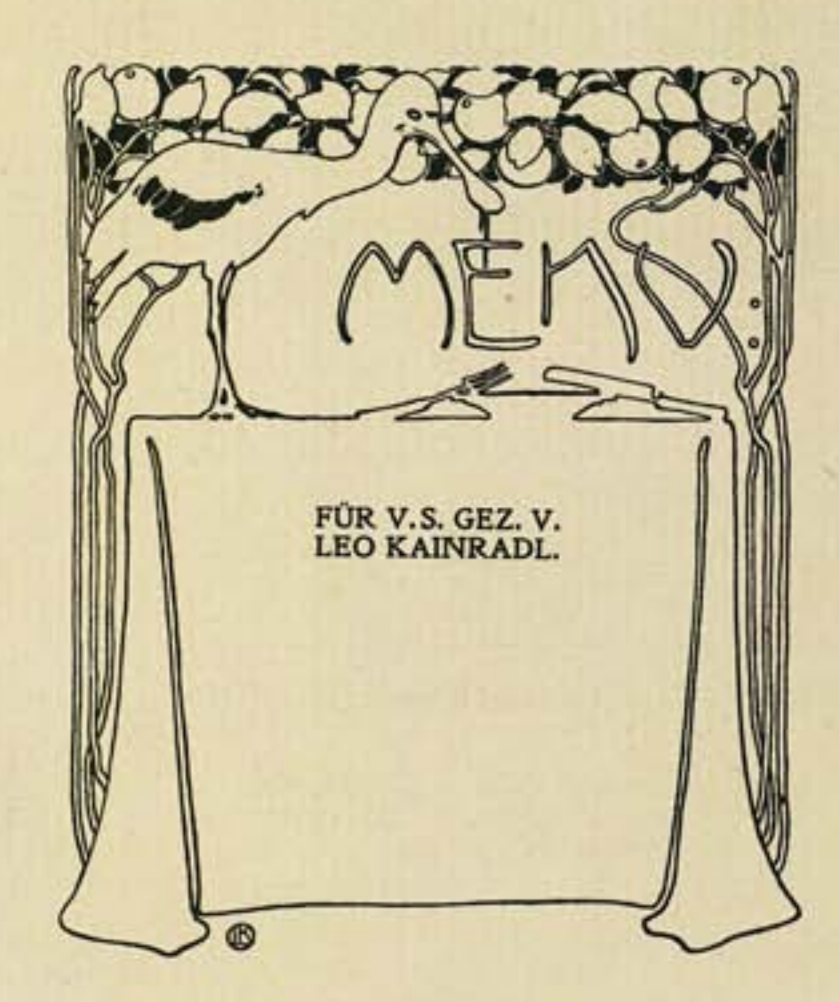
ENTWURF FÜR
LEDERMOSAIK
VON A. BÖHM.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

ESTERREICHISCHE KÜNSTLER-BIOGRAPHIEN.

Über Veranlassung des Ministeriums für Cultus und Unterricht wird die Herausgabe illustrierter Biographien österreichischer Künstler des XVIII. und XIX. Jahrhunderts vorbereitet. Es ist das Erscheinen einer Reihe solcher Biographien in zwangloser Folge und zu mässigem Preise in Aussicht genommen. Die einzelnen Bände sollen sowohl das Leben und Schaffen hervorragender Meister aus den verschiedenen Ländern Österreichs schildern und charakterisieren, als auch zusammenfassende Darstellungen von Gruppen gleichzeitig lebender und gemeinsam wirkender Künstler aus unserem Vaterlande enthalten. Die Veröffentlichung ist für ein grösseres Publicum bestimmt und soll, auf zuverlässigen Grundlagen gearbeitet, populäre Darstellungen bieten. Der Illustrierung und Ausstattung soll besondere Sorgfalt gewidmet werden. Für die Ausführung der ersten Bände sind bereits bewährte Fachmänner gewonnen. Die Redaction des ganzen Unternehmens hat der Professor für Kunstgeschichte an der Wiener Universität, Dr. Franz Wickhoff, übernommen. Der erste Band, die Biographie Pettenkofens von Ludwig Hevesi, dürfte zu Weihnachten 1898 zur Ausgabe gelangen. M.



FÜR V. S. GEZ. V.
LEO KAINRADL.



Buchschmuck
für V. S. gez.
v. Kolo Moser.



ARCHITEKTONISCHE STUDIE
VON JOSEF HOFFMANN.



Buchschmuck für
V. S. gezeichnet
v. J. Auchentaller.

MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.



Initial und Zierleiste für V. S. gez. von J. Hoffmann.

atzungsgemäss fand am 5. Mai die Jahresversammlung der Vereinigung als Generalversammlung statt. In derselben wurde bei der Neuwahl des Vorstandes der derzeitige Präsident, Maler Gustav Klimt, wiedergewählt; der Arbeitsausschuss für das neue Geschäftsjahr setzt sich zusammen aus den Malern Rudolf Bacher, Adolf Böhm, Josef Engelhart, Karl Moll, Rudolf v. Ottenfeld und Bildhauer Othmar Schimkowitz. Das Comité der Zeitschrift „Ver Sacrum", Architekt Josef Hoffmann, Maler Koloman Moser und Maler Alfred Roller, wurde wiedergewählt. Es wurden neu ernannt:

Ordentliche Mitglieder:

Wilhelm List	Wien.
Franz Hohenberger	Wien.
Rud. Jettmar	Wien.
Karl Müller	Wien.
Richard Müller	Dresden.
Jules de Kollmann	Paris.

Correspondierende Mitglieder:

Martin Henri	Paris.
Lagarde Pierre	Paris.
Besnard Paul Albert	Paris.
Billote René	Paris.
Brankwyn Frank	London.
Kroyer Peter Severin	Kopenhagen.
Rops Felicien	Paris.
Sargent John Singer	London.
Swan J. M.	London.
Thaulow Fritz	Dieppe.
Thoma Hans	Frankfurt a. M.

Die Herren Bildhauer k. k. Professor Josef Myslbeck in Prag und Maler Alois Delug in Bozen sind aus der Vereinigung ausgetreten. Das Mitgliederverzeichnis umfasst jetzt 54 ordentliche und 63 correspondierende Mitglieder.

Der Erfolg der Ersten Ausstellung der Vereinigung (26. März bis 15. Juni) übertrifft bei weitem alle Erwartungen. Abgesehen von dem ständig regen Besuch, hat das kaufkräftige Publicum Wiens dem jungen Unternehmen die grösste Sympathie entgegengebracht. Bis zur Drucklegung dieser Nummer (15. Mai) sind 126 Verkäufe abgeschlossen worden, so dass ungefähr die Hälfte aller verkäuflichen Arbeiten der Ausstellung bereits in hiesigen Privatbesitz übergegangen ist.

Am 28. April d. J. fand auf dem Bauplatze am Getreidemarkt die feierliche Grundsteinlegung zu dem eigenen Ausstellungsgebäude der Vereinigung statt.

Für den Umschlag dieses Heftes wurde eine Skizze zu einer gewebten Tapete von Alfred Roller verwendet; das Titelblatt des Ausstellungsheftes war eine Umzeichnung unseres Ausstellungsplacates von Gustav Klimt. Die Kunstbeilage zur Gründerausgabe des 4. Heftes bestand in einer Originalradierung von Kol. Moser.

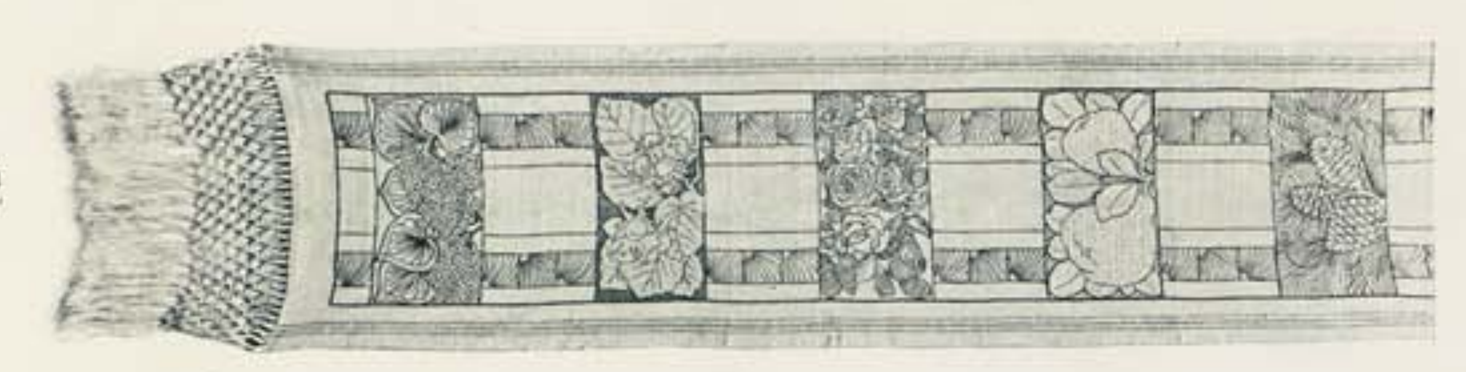


Blumenvase mit Stielstützen von Jos. M. Olbrich.



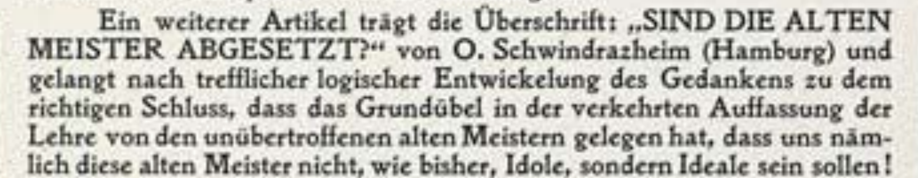
Studie für Fresco v. Stanislaw Wyspianski.

Credenzdecke.
Leinenstickerei
in Weiss u. Blau.



BÜCHERSCHAU.

Die Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins, „KUNST UND HANDWERK“, welche mit dem neuen Jahrgang eine das Vereinsleben bis in sein innerstes Mark erschütternde Umgestaltung in zeitgemässem Sinne erfahren hatte, brachte im dritten Heft einen Leitartikel von Ernst Zimmermann über die SCHERREBEKER KUNST-WEBEREIEN (in Schleswig) mit vielen Abbildungen von Wandbehängen, Teppichen, Kissen und Kissenbezügen, Halbgobelins etc. nach den Entwürfen von OTTO ECKMANN, ALFRED MOHRBUTTER (Hamburg) und JULIUS WOHLERS (Hamburg) und MOMME NISSEN. Der sehr lesenswerte Aufsatz beginnt mit einer Würdigung der Anstalten von Scherrebek, diesem einsamen Haidekirchdorf am äussersten Nordwinkel von Schleswig, das jetzt in aller Leute Mund ist, wo in Deutschland ein tieferes Interesse für das moderne Kunsthandwerk herrscht. In aller Stille ist hier eine Arbeitsleistung, eine That verrichtet worden, die mehr bedeutet als hundert Abhandlungen über die „Moderne“, und die auch eingeschlagen und überall gewürdigt worden ist, wo immer ihre Erzeugnisse vor einem wirklich kunstempfindenden Publicum zur Schau gestellt werden konnten. In eingehender Weise ist vom Verfasser des Artikels die Charakteristik Otto Eckmanns und seines künstlerischen Antipoden, des Hamburgers Alfred Mohrbutter, auseinandergesetzt worden. Während Eckmann bei der alten nordischen Hausindustrie und Weberei des Flächenornaments ansetzte und in freier Erfindung ihre Leistungen erhöhte und neue Motive hineinbrachte (in der Hauptsache aber immer seine Wirkung durch die Linie erreicht), fasst Mohrbutter, im Gegensatz zu diesem „kalligraphischen Zug“ (wie er es nennt), seine Teppiche mehr als „farbige Flecke“ für die Wand auf und bringt die grossen Flächen und verschwimmenden Contouren der nordischen Stimmungslandschaft zum Ausdruck, wie auf einem gemalten Bilde. Beide Richtungen haben ihre volle Berechtigung und durch ihr friedliches Nebeneinandergehen bewahrte sich die Anstalt vor Principienreiterei und Einseitigkeit.

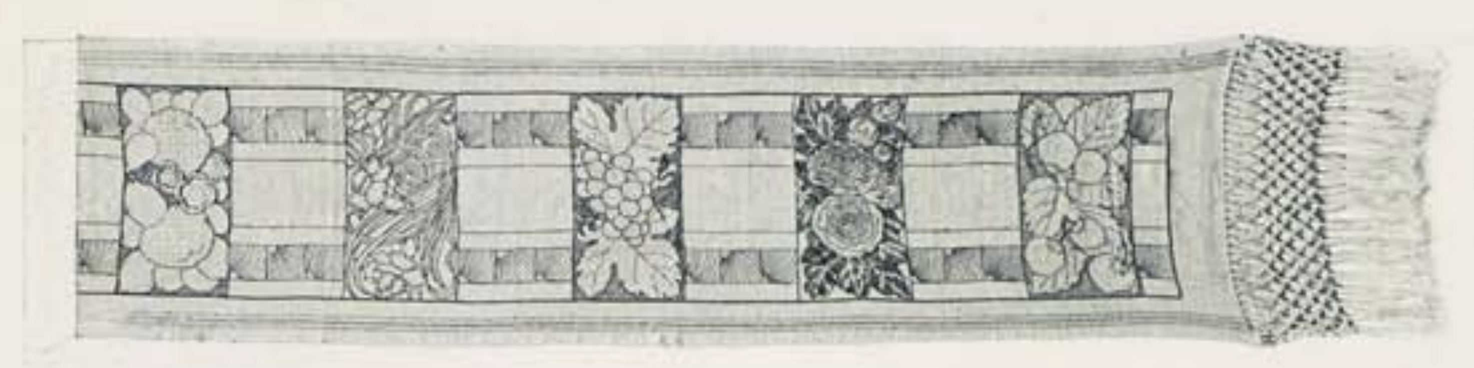


Ein weiterer Artikel trägt die Überschrift: „SIND DIE ALTEN MEISTER ABGESETZT?“ von O. Schwindrazheim (Hamburg) und gelangt nach trefflicher logischer Entwickelung des Gedankens zu dem richtigen Schluss, dass das Grundübel in der verkehrten Auffassung der Lehre von den unübertroffenen alten Meistern gelegen hat, dass uns nämlich diese alten Meister nicht, wie bisher, Idole, sondern Ideale sein sollen!

Zwei Artikel über das „Münchener Herrschaftshaus“ (mit Abbildungen nach dem Architekten Professor Emanuel Seidl) und über die von Heinrich Seitz zuerst wieder eingeführten Kupfertreibarbeiten von Kellner und Winhart vollenden den reichen Inhalt des dritten Heftes.



Das vierte Heft bringt vor allem einen lehrreichen Aufsatz von Professor Dr. EDMUND WILHELM BRAUN (Director des Kaiser Franz-Josef-Museums in Troppau) über HANS THOMA's BILDERRAHMEN, mit ausgewählten Illustrationen nach den Rahmen, Zierleisten, Friesen und Studien des grossen Frankfurter Meisters. Ein zweiter Artikel von F. Schumacher bespricht die Bedeutung RUSKIN's, den in England jeder



Gestickt v. Frau Anna Anderle nach Skizzen von A. Roller.

Gebildete kennt und dessen blosse Namensnennung dort die Vorstellung eines ganzen künstlerischen und socialen Programms erweckt, und zwar in einer Bewegung, die uns in höchstem Grade in Mitschwingungen versetzt hat. Nur zwei kleine Bruchstücke aus Ruskins Werken sind bisher ins Deutsche übertragen („Was wir lieben und pflegen müssen" und „Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen" von Jakob Freis, Verlag von Heitz, Strassburg); da ist es dankbar zu begrüssen, wenn immer und immer wieder auf den Grundgedanken Ruskins hingewiesen wird, dass ästhetische Forderungen sehr oft mit ethischen Begriffen eine gewisse Verwandtschaft haben und dass Ruskin ein Idealist ist, der seinen Idealismus nicht nur predigt, sondern lebt; dass er sich nicht mit dem blossen Gefühlsstandpunkt begnügt, sondern, richtig aufgefasst, schliesslich immer auch realen und praktischen Boden unter die Füsse bekommt. Ein dritter Artikel von August Endell bespricht „KERAMISCHE ARBEITEN DER FAMILIE VON HEIDER" mit gut gewähltem Illustrationsmaterial.

Heft 5 bringt Artikel über HOCHEDER[s] STÄDTISCHE BAUTEN IN MÜNCHEN, über die Möbelausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (von H. C. v. Berlepsch), über „FABRIKANT UND KÜNSTLER" (von der Redaction der Zeitschrift) und „Von der Weihnachtsausstellung im Münchener Kunstgewerbehause". Daran schliessen sich Nachrichten über Vereine, Museen, Schulen, Ausstellungen, Wettbewerbe etc. und die Chronik des bayerischen Kunstgewerbevereines. S.

DIE ARCHITEKTONISCHEN SKIZZEN DIESES HEFTES.



Dem Tempo des modernen Lebens entspricht es, dass uns Variationen eines einmal gefundenen künstlerischen Gedankens nicht mehr befriedigen, dass wir vielmehr einen wahren Heisshunger und eine unglaubliche Verdauungsfähigkeit in Bezug auf neue Ideen entwickeln. Die aus früheren Kunstperioden stammenden oder solchen anhängenden Architekten traten neuen Aufgaben, wenigstens in Bezug auf die Formensprache, zunächst mit compilatorischen Absichten gegenüber; die modern empfindenden dagegen trachten einem neuen Problem zunächst mit ihrem künstlerischen Empfinden nahe zu kommen und aus dieser primären baulichen Empfindung wächst dann die Erfindung der angemessenen Form heraus. Lange schon sind wir gewöhnt, die Skizzen der Maler und Bildhauer mit ernstem Interesse zu betrachten. Warum sollen wir dasselbe nicht auch den flüchtigen Niederschreibungen allererster, allerpersönlichster Gedanken der Baukünstler entgegenbringen? Als solche Notierungen allererster baulicher Gedanken aber wollen die architektonischen Skizzen dieses Heftes betrachtet werden. Der Weg von ihnen bis zum fertigen Bauplane ist ein weiter, aber nicht weiter als der von der Skizze des Malers, des Bildhauers, zum fertigen Gemälde, zur Statue. V. S.



Für V. S. gez. v. Jos. Auchentaller.



VER SACRUM.

Wieder draussen im weiten All
Wird es Frühling.
Mit dem blassen Gold
Der Primeln schmückt sich die Flur;
Der Weissdorn leuchtet,
Es leuchtet die rosige Pfirsichblüte —
Und im ergrünenden Wald
Singt die Drossel.

Aber in stillen,
Geheimnisvoll umzirkten Zaubergärten
Blüht die Kunst.
Dort, in ewigem Sonnenlicht,
Schattenlos überwipfelt,
Hauchen den schweren Duft,
Leuchten in durchsichtiger Irispracht
Weitkelchige Liliaceen und Tulipanen.
Falter, breitflüglig,
Stahlblau und flammenroth,
Umschweben sie,
Und auf des Rasens Smaragd,
Lastenden Silbergefieders,
Schreiten weisse Pfauen. —



Traumhaft,
In zarter, schimmernder Gliederhoheit,
Die Häupter umkränzt mit Blumensternen,
Wandelt ein Menschenpaar.
Sanft aneinander geschmiegt,
Wandelt es auf verschlungener Pfade Windungen
Höher, immer höher hinan —
Bis zum achat'nen Säulenhalbrund,
Das in den Azur des Himmels ragt.
Rubine blitzen, Saphire und Opale
An den gold'nen Capitälen
Und an den goldenen Sockeln.
Auf hundertstufiger,
Weit ausgebuchteter Onyxterrasse
Thront die Sphinx.
Mit marmor'ner Brust,
Doch den geschmeidigen Löwenleib
In jeder Faser glutdurchzittert,
Thront sie,
Grossäugig ins Unendliche blickend,
Über dem Räthselabgrund der Schönheit.

FERDINAND v. SAAR.

Für V. S. gez. v. Jos. Auchentaller.

≡ Weiden am Wasser. ≡ Von Hans Watzek.



DIE MALEREI MIT DER PLATTE.

Von A. v. Loehr.

Wenn der Photograph das, was er mit, sagen wir kunstsinnigem Blick in der Natur geschaut, und nach weiser Wahl der Beleuchtung auf seine Negativplatte gebracht hatte, mit dem alten Positivverfahren wiedergab, förderte er allemal Enttäuschungen zutage. Statt eines harmonischen Bildes kam ein mikroskopischer Bericht über sämmtliche im Bildwinkel liegende Gegenstände heraus, die unerwünschtesten Details, die Sommersprossen und Warzen waren gewiss ebenso vordringend scharf zu sehen, als jeder Faden des Kleides oder Rockes, so dass der Gesammteindruck ein unerfreulicher war. Die Werte der Farben waren vertauscht, dunkelschwarze Bäume auf schneeweissem Himmel sollten das Abbild von gelbgrün auf blau darstellen, u. s. w. Störende Gegenstände machten sich breit, wo sie nicht hingehörten, Licht war dort, wo die Empfindung Schatten verlangt hätte.

Es war daher seit Jahren das Bestreben der Amateure, dem abzuhelfen und sich die spröde Photographie gefügiger zu machen. Ich will hier keine Geschichte dieser mühevollen Entwickelung schreiben, die, ich brauche es nicht erst zu versichern, den Amateuren allein oblag. Die sogenannten Fachmänner spielten dabei nur die Rolle des lachenden Publicums, so lange es nicht gelang, — später die des . . . August, der nachträglich den Schein erwecken will, kräftig mitgeholfen zu haben.

Item: Wir sind soweit, wir haben die Photographie gezwungen, herzugeben und darzustellen, was und wie wir es wollen, und wie wir es sehen.

Die Mittel hierzu sind, wenn auch auf grossen Umwegen erreichte, doch nunmehr ganz einfache: die unscharfe Aufnahme mit Monokel oder dergleichen, und der combinierende Gummidruck.

AUS DEM WIENER CAMERA-CLUB.



Grietje und Tryntje. Von Heinrich Kühn.

Die Monokel-Aufnahme ist bekannt genug; das Ziel derselben ist die etwas diffuse Lichtvertheilung infolge Anwendung einer einfachen, uncorrigierten Linse. Das erzeugte Bild ist weich und ohne Verzeichnung.

Der Gummidruck besteht in der Anwendung eines höchst simplen Verfahrens.

Auf dem gewählten, vorher gut geleimten, kräftigen Zeichenpapier wird die gewünschte Farbe mit arabischem Gummi und Kalibichromatlösung aufgestrichen, das Blatt getrocknet, copiert und im kalten Wasser eingeweicht.

Nach einiger Zeit lösen sich die nicht vom Lichte getroffenen Partien theils freiwillig, theils unter Nachhilfe mit dem Pinsel ab, und man erhält die Copien.

Da man bei diesem Ablösen der Farbe



≡ Ital. Villa im Herbst. ≡ Von H. Henneberg.

viel Spielraum hat, so kann man alles Überflüssige entfernen oder abschwächen.

Durch Wiederholung dieses Processes, und das ist der ganz besondere Fortschritt, auf demselben Blatte, also nach dem Entwickeln und Trocknen, erneutem Anstrich mit derselben oder anderer beliebiger Farbe, Wiederaufcopieren desselben Negatives, oder eines anderen mit Wolken oder mit Staffage und dergleichen, ist man in der Lage, THATSÄCHLICH MIT DER PLATTE ZU MALEN.

Einige Bilder auf der österreichischen Abtheilung der 1898er Ausstellung des „Camera-Clubs" zeigten die Wirksamkeit dieses Vorganges.

Nicht nur einfärbige, auch mehrfärbige Bilder und auch solche in den natürlichen Farben kann man durch diesen Combinationsdruck erreichen.

Die Ehre, diesen Weg gangbar gemacht zu haben, gebürt dem Wiener Camera-Club, und zwar den Herren Doctor Henneberg, Kühn und Professor Watzek, und hierdurch ist die Photographie erst wirklich ein künstlerisches Darstellungsmittel geworden.





















ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KUENSTLER ÖSTERREICHS.

AUGUST 1898
JÄHRL. 12 HEFTE
IM ABONN. 6 fl. 10 M.



GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM

ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller, und Dr. Max Eugen Burckhard.

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, Akadem. Maler, III., Rennweg 33.

REDACTIONSLOCAL: IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: Jeden Mittwoch u. Samstag 5 bis 6 Uhr.)

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM

erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von 2—3 Ausstellungsheften, je 24—30 Seiten stark, im Formate von 28½:30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapiere.

Jahresabonnement . . . . Kr. 12.— = M. 10.—
Preis des einzelnen Heftes . . . . „ 2.— = „ 1.67

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten in Oesterreich-Ungarn franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration:
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.

INHALTSVERZEICHNIS.

SIR · EDWARD · BURNE · JONES ·

17 · JUNI · 18 · 98 ·

EINER · DER · EDELSTEN · KÜNSTLER UNSERER · ZEIT · ER · FAND · DIE · EWIGEN · QUELLEN · WIEDER · AUF · UND · SCHÖPFTE · AUS · IHNEN · NEUE · LABE · ER · BEHERRSCHTE · DEN · STOFF · UND · GESTALTETE · DESSEN · SEELE · DER · WELT · DER · SINNE · FRAGTE · ER · DEN · SINN · DER · WELT · AB · TREU · UND · REIN · WAR · SEINE · KUNST · DARUM · WIRD · SIE · WAHR · BLEIBEN · ER · WAR · EIN · ECHTER · DARUM · WIRD · ER · DAUERN ·

DIE · VEREINIGUNG · BILD · KÜNSTLER · OESTERREICHS · TRAUERT · UM · IHR · AUSWÄRTIGES · MITGLIED ·



DER IGEL ALS BRÄUTIGAM.
AQUARELL V. H. SCHWAIGER. 1882.
AUS D. SAMMLUNG LANNA. PRAG.



STUDIEN VON
H. SCHWAIGER.









STUDIEN VON
H. SCHWAIGER.





≡ DER LANGE, DER DICKE U. D. SCHARF-SICHTIGE. ≡ AQUA-RELLIERTE FEDER-ZEICHNUNG VON H. SCHWAIGER. 1894. IM BESITZE D. KUNST-HANDLUNG H. O. MIETHKE, WIEN.

DER GEISTERBESCHWÖRER.
AQUARELL V. H. SCHWAIGER. 1883. IM
BES. V. PROF. ZUCKERKANDL. WIEN.





EINER, DER DAS GRUSELN LERNEN WILL. FEDERZEICHNUNG VON HANS SCHWAIGER.



WASSERMANN. AQUARELL V. HANS SCHWAIGER. 1894. IM BESITZE VON L. BRUMLIK. PRAG.



≡ EIN MENSCH IST DA! ≡ AQUARELL VON HANS SCHWAIGER. 1883. IM BESITZE DER KUNSTHANDLUNG H. O. MIETHKE, WIEN.

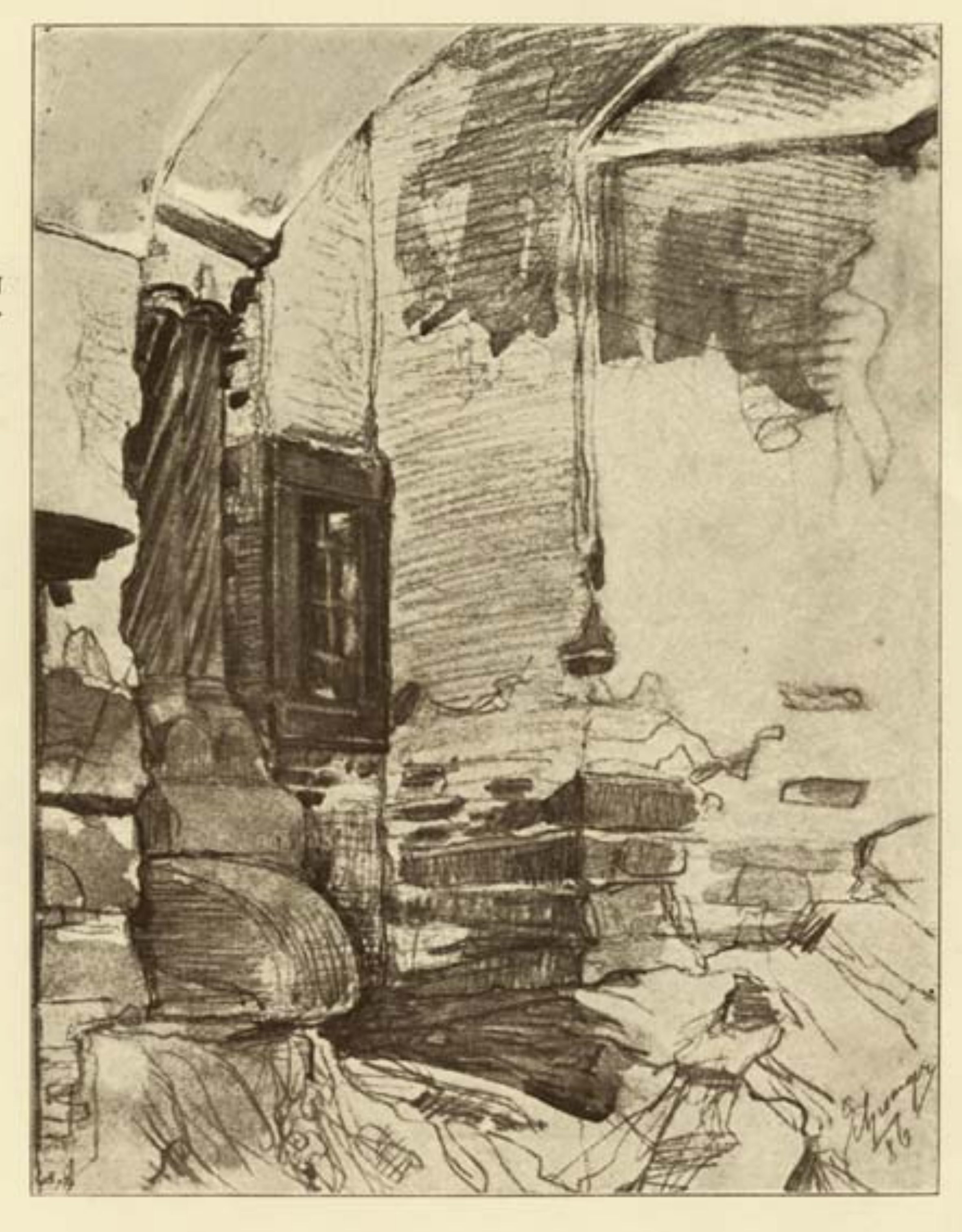


STUDIE ZU DEM BILDE.



DIE HÖHLE VON STEENFOOL.
AQUARELL VON H. SCHWAIGER.

STUDIE VON
H. SCHWAIGER.





Slovakisches Kinderspielzeug. Ges. v. H. Schwaiger. 1898.

HANS SCHWAIGER.



anz drin in den Karpathen. Ein Berg und ein Kirchlein drauf, zu dem die Slovaken wallfahrten. Eine Stunde lang steigen sie hinauf, durch dichten Tann. Unterwegs wird manch einem seltsam zumuthe, denn dieser alte Wald macht bange. Ein uralter Forst, der sich kaum mehr auf den Beinen hält. Fussdick liegt das Moos auf den bejahrten Stämmen, aufrechten und gestürzten. Ein Gewucher von Urgestrüpp, dass man kaum durchkommt. Morsches Holz, so weit das Auge reicht, schwammiges, verwesendes. Die Wurzelstöcke schneiden Fratzen hinter dem Wanderer her, die Büsche strecken lange krumme Krallen nach ihm aus. Oft legt sich der Nebel in den Wald hinein, dann schweben bleiche Gespenster in Todtenlinnen zwischen den triefenden Stämmen. Sie verstellen dem Wanderer den Weg und wollen ihn durchaus umarmen; dann schlägt er ein Kreuz und sie zerrinnen. In der Nacht aber, da ist rings ein Schimmern und Flimmern von faulendem Holz. Phosphorisch gleissen die Bäume und ihre Helligkeit scheint hin und her zu wackeln; „als stünde eine weisse Waldfrau hinter jedem Baum und lugte hervor, bald rechts, bald links", sagt Hans Schwaiger. Und die blauen Irrlichter gehen zum Tanz, puffend und paffend in aller Lautlosigkeit. „Ein Irrlicht ist ein fortwährendes Verpuffen", sagt Hans Schwaiger.

Er muss es wissen, denn er wohnt da drin im Gespensterwald. Mitten drin, wo die Lichtung ist, in halber Höhe des Berges. Eine grüne Blösse mit einem Blockhaus drauf. Ein paar Holzbirnbäume um das Haus her, verwettert, verkrüppelt; die zappligsten Bäume das, mit dem Zickzack ihrer Äste. Und hinter dem Haus ein kleines Mohnfeld, das haucht Träumerei aus und Benebelung. Eine Stiege führt am Haus hinauf, ein Ast rechts, einer links, zum offenen Umgang. Der war einst zweimal so breit, aber die halbe Breite ist abgemorscht vor Feuchte, darum ladet das Dach jetzt so breit aus. Ein feuchtes Haus; „Zipperlein ist darin Hausgeist", sagt Hans Schwaiger, und der muss es wissen, denn es zwickt und zwackt ihn noch jetzt, ihn und seine brave Frau. Haben nämlich früher versucht, Sommer und Winter da zu hausen. Nur eine einzige Stube ist aus Stein gebaut, als Zuflucht für gar zu arges Wetter. Das übrige ist Holz, Holz, Holz. Es ist auch gleich so ein hölzerner Geruch, wenn man eintritt, denn alles ist getäfelt mit altem braunen Holz. Unter der Balkendecke sind slovakische Tücher ausgespannt, bunt bedruckte; das bisschen Farbe thut den Augen wohl bei Nebelwetter. Und an den Wänden sind Consolen aus Baumschwämmen, darauf stehen als „Nippes" — wie man draussen in der Civilisation sagt — slovakische Spielsachen aus Holz; bunt bemalte Nussknacker, Buttenweiber, auch wohl Rübe-



Zierleiste Gez. v. Hans Schwaiger. 1898.

zahle. Die wachsen gewiss wild auf den Bäumen dieses Waldes, wie Tannenzapfen. Wer sollte sie auch gemacht haben? Hans Schwaiger ist kein Schnitzer, sondern ein Maler. Das ist seine Malstube; was man draussen in der Civilisation ein Atelier nennt. Oder ist es vielleicht nur eine Dürrkräutlerei? In diesem Atelier stehen lauter mächtig grosse Tische, und darauf liegen Kräuter und wieder Kräuter, bündelweis, haufenweis. Wilde Waldkräuter, in denen allerlei Tugend und Untugend steckt; Hans Schwaiger allein weiss, welche. Denn solche Sachen weiss er, wie keiner. Er hat auch so allerlei weise Bücher, aus der Zeit, wo man roth und schwarz druckte durcheinander und das Papier gleich vergilbt aus der Bütte schöpfte. Da liegt gleich eins, mitten zwischen den vielen Pfeifen. Dutzenden langrohriger Pfeifen; holländischen, deutschen, slovakischen; thönernen, hölzernen, irdenen; nein, so viele Pfeifen! . . . und so schön gleichmässig hingereiht, offenbar von Frauenhand. Scheint ein starker Raucher zu sein, der Meister Hans Schwaiger. Das Buch also — wie heisst es nur gleich? — das Buch ist kein gewöhnliches Buch. So dick als breit, und schrecklich alt. Nur in Schweinsleder kann man so alt werden. Die Ecken der Blätter ringeln sich einzelweis ein, vom vielen Blättern, und eine Menge Lesezeichen stecken drin, lauter Pergamentstreifen, die kräuseln sich auch so nach allen Seiten. Und in dem Buch da steht alles drin. Rein alles, besonders aber Recepte. Für Wöchnerinnen und den Pips der Vögel, gegen Kielkropf und Weichselzopf, und wie man Pilze einlegt für den Winter, und unter anderem auch, wie man die allerfeinsten Farben bereitet. Natürlich macht sich Hans Schwaiger seine Farben alle selbst, so wie dieses Buch der Weisheit es vorschreibt. Darum malt er auch so lieblich, wie nur die Meister vor etlichen hundert Jahren. Er hat auch alles Geräth dazu. Der gewaltige Schrank da, aus dem soundsovielten Säculum, ist voll mit uralten alchymistischen Maschinen, mit Retorten und Kolben und Gott weiss was. Da gibt es geknickte Hälse und geblasene Glasbäuche, mehr als genug. Hans Schwaiger könnte damit gewiss auch Gold machen, wenn er wollte, aber er macht nur Farben. Und es sind natürlich auch noch andere Bücher da, denn er liest gern und viel. Aber was! Den Simplicius Simplicissimus und die alten Märchenbücher, und die lustigen Reimgeschichten des ehrwürdigen Engländers Godfrey Chaucer, aus dem auch Sir Edward Burne-Jones für sein Leben gern geschöpft hat. Und was dergleichen ehrwürdige Bücher mehr sind. Nur beileibe keine Zeitung; nicht in zehn Jahren einmal. Ob die Kubaner die Türken schlagen oder die Yankees die Hellenen, das ist ihm alles gleich. Er ist der Waldmensch dieses alten Waldes, in dem das Märchen wächst. Sieht er denn nicht auch leibhaftig aus wie eine Figur von . . . Hans Schwaiger?

Da stapft er durch seine Werkstatt auf und nieder. Die langen dünnen Beine stecken in ganz engen lichtbräunlichen Beinkleidern; die Kapuzenmäntel der Wichtelmännchen sind aus solchem Tuch. Die Füsse stehen in weiss und braun carrierten Stoffschuhen; die hat er dem Schuster so dictiert. Der obere Mensch ist schon viel kürzer als der untere; aber kräftig und breitschultrig. Er steckt in einem kurzen Schafspelz; das ist doch der beste Ofen bei solchem Nebelreissen, darum hat der liebe Gott auch den Schafen solche angezogen. Die Hände tauchen in die Hosentaschen, wo es ja wirklich ein paar Grad wärmer ist, als draussen. In der grossen Stadt geht das alles natürlich nicht. Da trägt er über dieser Tracht einen langen, hell drapfarbenen Mantel, bis auf den Fussrücken hinab, wie sie sich auf Kutschböcken gut machen. Und über dem ganzen thront ein Gesicht, wie's auch nicht jeder hat. Mit einer riesigen, etwas schief sitzenden Hakennase zwischen zwei zwinkernden, lustig aufblitzenden Äuglein. Sie sind mit einem umfangreichen Kneifer in Hornfassung bewaffnet; den Zwicker trägt er auch auf dem Bild, wo er sich gemalt hat, wie er dem heiligen Lucas zuschaut, wie der die heilige Muttergottes malt, — in Tempera natürlich, denn diese ganze Scene Schwaigers ist in



Taschenfeitel - Fries. Gez. v. H. Schwaiger. 1898.



Tempera. Unter einem borstigen, entzweigestrichenen Schnauzbart aber glüht die lange Virginiercigarre. Sie hindert ihn nicht an lustigem Reden; an sehr lustigem, denn Hans Schwaiger ist voll ursprünglicher Laune. In seinem harten Deutsch, das wie ein czechischer Dialect klingt, kommt alles, was er spricht, doppelt schnurrig heraus. Er übersprudelt davon, wie die tüchtigen Herzen pflegen, die voll sind mit der freien Natur, in der sie leben. Aber er kann auch zuhören und zuschauen. Ja, das ist ein Beobachter; nämlich unter den Leuten, die er mag. Wenn er zu Weine geht, sitzt er gewiss in der „Schwemm'", unter möglichst unqualificierbaren Leutchen. Vor ihm genieren sie sich auch nicht. Als er in die Gegend kam, war das anders. Da glaubten die Herren Schmuggler, Wilddiebe und Landstreicher, er sei von amtswegen hergeschickt — exmittiert, sagt der juristisch Gebildete —, um sie zu überwachen und auszuspähen. Aber sie merkten bald, dass er aus anderen Gründen ihre Gesellschaft suchte. Sie gefielen ihm halt. Und das gefiel wieder ihnen. Da wurden sie ihm unmenschlich gut und haben ihn seitdem schrecklich gern. Es trifft sich sogar, dass ihm das sehr zupass kommt. Zum Beispiel, wenn er sich einmal nachts in der Schwemm' verspätet und sich dann allein, unsicheren Schritts, durch den verhexten Wald nach seiner Hütte durchtasten soll. Nebel im Kopf, Nebel im Wald, . . . da geht eins leicht irre. Aber plötzlich langt eine unsichtbare Hand aus dem Dickicht, fasst ihn an, und eine unbekannte Stimme raunt: „Dort hinaus, Herr, geht der Weg." Oder der Unsichtbare nimmt ihn ganz und gar unter den Arm und führt ihn heim, und taucht wieder zurück in die Waldnacht. Nicht jeder



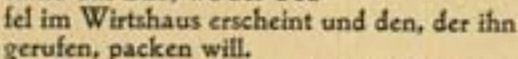




Wanderer im Walde hätte sich des Unbekannten so zu beloben, wie Hans Schwaiger, den sie lieben. Er denkt sich dann, der Hoppeding habe ihn heimgebracht, oder das Huckemännlein. Denn die und derengleichen sieht er überall. Eines Nachts geht er frühmorgens von einer Kirchweih heimwärts und findet unterwegs am Fuss eines Weidenstrunkes einen Musikanten schwer im Thran liegen. Ein gefundener Bissen für ihn. Sofort setzt er sich hin und zeichnet eine ausführliche Studie. Wie er aber zeichnet, fällt ihm unwillkürlich ein: was werden die Wichtlein sagen, wenn sie aus ihren Erdhöhlen schlupfen und den da finden? Und daraus entstand das Bild: „Ein Mensch ist da!" mit den Wichtelmännchen, die auf den schlafenden Mann stossen. Ein andermal hört er in Holland im Wirtshaus Kartenspieler fluchen: „Hol mij de Duivel" u. dgl., was ja dabei immer von Nutzen ist. Und da fällt ihm ein: wie, wenn der Teufel nun wirklich hereinführe und den Kerl beim Wort nähme! Und daraus entstand das Bild, wo der Teufel im Wirtshaus erscheint und den, der ihn gerufen, packen will.



Das Ideal. Zierleiste. Gez. v. H. Schwaiger 1898.



So wirken sich bei ihm die Bilder aus derber Wahrheit und luftigem Hirngespinnst. Der Aberglaube des Volkes ist bei ihm künstlerische Phantasie geworden. Er ist auch kein Mensch von heute, obgleich sein Taufschein wissen will, dass er am 28. Juni 1854 zu Neuhaus in Böhmen geboren sei. Er ist einer aus dem sechzehnten Jahrhundert, wo nicht gar aus dem fünfzehnten. Einer aus der Zunft der Fahrenden: Spielmann, Zauberstudent, Rattenfänger oder dergleichen. Hat sich auch wirklich einmal als Rattenfänger dargestellt, in dem Cyklus von sechs Rattenfängerbildern, die er in junger Zeit seinem edlen Gönner, dem Grafen

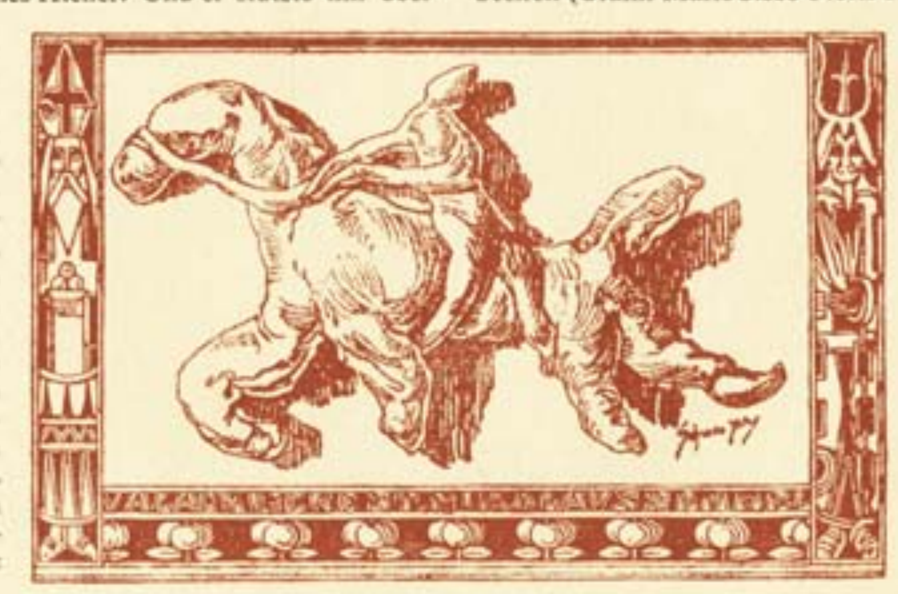


Fragmente aus dem Rahmen der Illustrationen zu Canterburytales. Gezeichnet von H. Schwaiger.



Wohnhaus in den Karpathen Gez. v. Hans Schwaiger. 1898.

Hans Wilczek, verehrte. Dieser Mittelalterliche hatte nämlich in so neuzeitlicher Zeit ein paar Gönner gefunden. Vom Budweiser Realschüler zum Wiener Handelsakademiker avanciert, war er zu jener anderen Handelsakademie übergegangen, welche Akademie der bildenden Künste heisst. Bei Wurzinger und Trenkwald versuchte er zu lernen, was ihm aber nicht gelang. Er machte Dinge, die er nicht gelernt hatte und bei deren Anblick Trenkwald sagte: „Der Dings hat Talent, aber was er macht, ist sehr sonderbar.“ Nun, das einemal hatte der alte Cartonmensch nicht Unrecht. Auch Hans Makart fand diese Dinge sehr sonderbar, ja er kaufte ihm seine sechs ersten Rattenfänger (Federzeichnungen) sogar ab. Und er nahm ihn zu sich, in sein kleines Atelier. Und er stützte ihn überhaupt, schon durch den Muth, den er ihm eingoss, so zu sein, wie er war. In der Makart-Zeit konnte ein solcher Phantastiker und zugleich Eigenfarbiger sichwohl entwickeln. Etwas später schon viel schwerer. Auch Graf Wilczek, der im Altdeutschen so zu Hause ist, und sein Architekt Karl Gangolf Kayser wurden Schwaigers Förderer. Kein Wunder, dass in Schwaigers Wohnstube die Bildnisse dieser Drei, in chronologischer Folge, wie sich's gebürt, übereinander aufgehängt sind. Und auch der Kunsthändler Miethke wurde aufmerksam und füllte seine Schubladen mit Schwaigeriana, die einst eine famose Ausstellung geben werden. Er besitzt auch die „Wiedertäufer“, jenes grosse Bild, auf dem sich förmliche Lawinen von Figuren, eine merkwürdiger als die andere, einherwälzen; Pettenkofen sagte darauf, aber mit lobender Betonung: „ein verrückt gewordener Mehlwurmhäfen“. Das waren ja so seine Lieblingsstoffe. Wiedertäufer, Rattenfänger, Ewige Juden, Wassermänner, die, auf einem Baumast sitzend, sich ihr blaues Haar kämmen, grünäugige Rübezahle, die den Pilze suchenden Kindern erscheinen, Chaucer-Scenen (Gräfin Marie Sizzo-Noris besitzt einige), Episoden mit dem Rabenstein, mit Galgenmännlein und Alräunchen u.s.f. Die setzt er in seine unheimlichen Landschaften, wo die dunklen Weidenstrünke und die Spiegelungen im blendend hellen Wasser lustig mitgespenstern. Oder er stellt krausgegiebelte, spitzbethürmte Bürgerstädte auf, aus der Zeit, da Amerika noch nicht entdeckt war, und füllt sie mit altdeutschem Volksgewühl, Kopf an Kopf, Tracht an



Wallachische St. Nicolaus-Semmel. Gezeichnet v. H. Schwaiger. 1898.

Tracht. Alles mit markigen Federzügen umrissen und mit Wasserfarbe gleichsam ausgegossen. Vor Sattler hat er das schon so gemacht. Sein Humor ist unerschöpflich, sein Sehen und Machen unendlich. Er ist von dem Schlage derer, die aus beiden Ärmeln schütteln. Und dabei ist alles voll Wirklichkeit, nicht nur die Lanzknechte, Bauern, Handwerksburschen und „Landstörtzer", sondern auch die Teufelsfratzen und Märchenpopanze und anderes abenteuerliche Zeug. Seine Quellen? Man sieht sie ihm ja an. Von Dürer bis zu den Breugheln gehen viele Brünnlein auf, die fliessen reichlich. Aber Hans Schwaiger ist ein Eigener. Wie kommt einer heutzutage zu solchen Dingen? Wer ihn in seinem Wald und seiner Blockhütte gesehen, und in seiner Schwemm', der weiss es. Er hat das in sich. Er lebt in einer



Teufelsmaske. Gez. von Hans Schwaiger. 1898.

Welt, die nicht von dieser Welt ist, und die doch ihre eigenthümliche Wahrheit hat, die eine Wirklichkeit mit Knochen und Muskeln ist. Man hat sein Wesen gelegentlich als „gewollte Naivetät" bezeichnet; mit Unrecht. Nur aus wirklicher Naivetät kann sich einer in solchem Schnupfenwald, zwischen stürzenden Bäumen, „wie ein Schuhu" einspinnen. Es gibt eben wirklich noch wirkliche Naive, am Ende dieses absichtlichen Jahrhunderts.

Hans Schwaiger hat übrigens noch andere Seiten. Sein Wiesner'scher Votivaltar in Prag, seine Fresken in den Capellen und Schlosshöfen zu Pruhonitz beim Grafen Ernst Sylva-Tarouca und zu Mittersill beim Grafen Georg Larisch schlagen andere Töne an. Sein St. Lucas und St. Hubertus sind von anderer Stimmung als der Pater Gramsalbus, dem für seine feinschmeckerischen und kirchenschänderischen Missethaten von den Bauern so arg mitgespielt wird. Und jetzt reist er viel in Italien und den Niederlanden herum, Volksstudien und Städtebilder zu sammeln. Ein Drang, sich zu civilisieren, scheint über ihn gekommen zu sein. Plötzlich werden wir es erleben, dass er aus dem fünfzehnten ins zwanzigste Jahrhundert übersiedelt. Er ist ja noch jung; das Alter, in dem Makart starb. Ach, Makart! Dieser ganz Grosse hatte auch seine Leiden, die er ins Grab mitnahm. Wenige dürften es wissen, dass der höchste Traum seines Lebens war, die Stephanskirche ausmalen zu dürfen. Sein prächtiger Entwurf einer Georgscapelle war so eine Phantasie dazu. Auch Hans Schwaiger ist von solchen Träumen heimgesucht. Wenn man ihm etwa den Auftrag gäbe, den Wiener Rathskeller auszumalen! Ihm, der die Bilder zu Hauffs Bremer Rathskeller erfunden. Das wäre sein Fall. Ein so riesiges erzählendes und zugleich decoratives Talent sollte grosse Aufträge bekommen. Das alte Lied vom grossen Talent, das bei uns zu lebenslänglicher Brache verurtheilt ist. Welche glänzende Kunstgeschichte könnte dieses Österreich haben, wenn es sie haben wollte!

LUDWIG HEVESI.



Zierleiste. Gez. von H. Schwaiger. 1898.

KINDERGEDICHTE.

Von PAULA und RICHARD DEHMEL.

Slovak. Kinderspielzeug: Nussknacker. Gez. v. Hans Schwaiger. 1898.

DER KLEINE SÜNDER.

Gestern lief der Peter weg,
spinnefix verstohlen;
setz' ich meinen Bänderhut auf,
wart', ich will dich holen!
Sausepeter,
Flausepeter,
kleiner Sünder, wo BIST du?

Hahnematz steht auf der Wiese,
„kiek ins Grüne!" kräht er;
sag' mir, bunter Kikeriki,
wo ist unser Peter?
Bummelpeter,
Schummelpeter,
kleiner Sünder, wo BIST du?

Wie ich in den Garten komme,
ist er nicht zu sehen;
bleib' ich neben dem Spargelbeet
unterm Pflaumbaum stehen.
Aber Peter,
nirgends steht er;
kleiner Sünder, wo BIST du?

Hör' ich etwas lachen, horch,
oben aus dem Baume;
sitzt mein Peter seelenvergnügt,
pflückt sich eine Pflaume.
Spitzt die Lippchen,
macht ein Wippchen:
Mutter, Mutter, da BIN ich!



FRAGEFRITZE UND DIE PLAPPERTASCHE.

Fritz, ich möcht' den Spaten haben.
„Mutterchen, warum?"
Möchte eine Grube graben.
„Mutterchen, warum?"

Möchte gern ein Bäumchen pflanzen.
„Mutterchen, warum?"
Wird mein Fritze drunter tanzen.
„Mutterchen, warum?"

Wird das Bäumchen Kirschen tragen.
„Mutterchen, warum?"
Ei, du musst die Spatzen fragen,
die sind nicht so dumm! —

Kommt die kleine Plappertasche:
„Mutterchen, nicht wahr,
ich bin klüger als der Fritze,
bin schon bald sechs Jahr.

Mutterchen, nicht wahr, der Fritze
ist ein Schaf, o jee!
Ich kann schon bis zwanzig zählen
und das A-B-C!"

Ih, du kleine Plappertasche,
lass' den Fritz in Ruh'!
Plappertasche, wische wasche,
halt das Mäulchen zu!

Übermorgen in acht Wochen
kommt der Weihnachtsmann;
wenn du dann noch immer plapperst,
was bekommst du dann?

Einen grossen Maulkorb!

TINTENHEINZ UND PLÄTSCHERLOTTCHEN.

Heini, Heini,
ach, ist Heini dumm!
stippt mit allen Fingerchen
im Tintenfass herum!

Heini, Heini,
kleiner dummer Mohr!
stippt sich alle Fingerchen,
klecks, ins Ohr.



≡ Zwiegespräch. ≡ Gez. v. H. Schwaiger. 1898.

Und unten am Brunnen,
da steht ein Fass,
da macht sich unsre Lotte
pitschepatschenass.

Und oben die Sonne
hat drüber gelacht
und hat unsre Lotte
wieder trocken gemacht.



BEMERKUNGEN ZU DEN REPRODUCTIONEN NACH HANS SCHWAIGER^S BILDERN.

Seite 2. ≡ Der Igel als Bräutigam. ≡ Ein König verirrt sich im Walde, während er jagt. Er verspricht einem Igel die Königstochter zur Frau, wenn dieser ihm aus dem Walde heraushelfen wolle. Bald nachdem dies geschehen, erscheint der Igel auf einem Hahn reitend bei Hofe und begehrt die versprochene Königstochter. Slavisches Märchen.

Seite 5. ≡ Der Lange, der Dicke und der Scharfsichtige. ≡ Ein Ritter, der auf Abenteuer auszieht, begegnet einem Manne, der ihm seine Dienste anbietet. Um seine Fähigkeiten zu erweisen, macht er sich so lang, dass er bis in die Wolken reicht, gewinnt dann mit einem Schritt das jenseitige Flussufer und hebt von dort den „Dicken" herüber u. s. w. Slavisches Märchen.

Seite 7. ≡ Der glückliche Hirt, der das Gruseln lernen wollte, ≡ bringt drei Nächte in einem verwunschenen Schlosse zu, wo ihm allerhand Geisterspuk erscheint, ohne dass er das Gruseln erlernen kann. Slavische Märchenversion.

Seite 7. ≡ Der Wassermann. ≡ Eine häufig auftretende Localsage. Der Wassermann steigt des Abends ans Ufer, spielt auf einer Weidenflöte traurige Weisen oder strählt sein Haar.

Seite 9. ≡ Die Höhle von Steenfool. ≡ Märchen von HAUFF. Die Mannschaft des gesunkenen Schiffes Carmilhan erscheint dem Fischer Falke.



Slovak. Kinderspielzeug: Nussknacker. Gez. v. Hans Schwaiger. 1898.

Seite 27. ≡ Der Streit um den richtigen Glauben. ≡ Ein katholischer, ein protestantischer Priester, ein Mönch, ein Jesuit und ein Rabbiner streiten über Bibelauslegungen. Christus nimmt den Aussätzigen in seine Arme.

Seite 32. ≡ Der Schmuggler und das Galgenmännlein. ≡ In seiner Heimat wurde dem Künstler erzählt: Zur Zeit, als nach Böhmen noch Tabak eingeschmuggelt wurde, gieng einst ein Schmuggler des Nachts am Rabenstein vorüber und sah das Galgenmännlein auf einem Gehenkten hocken und demselben einen Nagel in den Scheitel klopfen.

Seite 32. ≡ Das Galgenwurzausziehen. ≡ Die Galgenwurz, auch Alraune genannt, ein hochgeehrtes Zaubermittel, wuchs nur unter dem Galgen, konnte nur unter Lebensgefahr, nur in bestimmten Nächten und nur in der Weise gewonnen werden, dass ein schwarzer Hund mit dem Schweife an dieselbe angebunden wurde und sie auf diese Art aus dem Erdboden herauszog. Um sich gegen das wahnsinnig machende Geschrei, das die Wurzel hierbei ausstiess, zu schützen, hatten die Wurzelgräber die Ohren dicht verstopft. Sobald die Wurzel herausgezogen war, musste sie schleunig mit einem Tuche bedeckt werden. Christoffel v. Grimmelshausen „Über das Galgenmännlein".



Seite 33. ≡ Rübezahl. ≡ Kindern, die sich beim Pilzesuchen verirrt haben, zeigt und schenkt Rübezahl einen glänzenden Edelstein. Volkserzählung in Böhmen.

≡ Schreiballons. ≡ Gez. v. H. Schwaiger. 1898.

Studie v. H. Schwaiger.





≡ Schloss Neuhaus in Böhmen; ältester Theil. ≡ Studie von H. Schwaiger. 1886.

WAS IST ZEITGEMÄSS?

Es hat Zeitalter gegeben, wo man an eine absolute, d. h. eine ewig giltige und musterhafte Kunst so gut glaubte, wie an eine absolute Religion oder Philosophie und die Kunst der Gegenwart danach bemass, ob sie sich dem Ideal dieser absoluten Kunst näherte oder nicht. Für die Dichtkunst und die Plastik wurde die griechische Kunst als das Ideal hingestellt, für die Architektur daneben noch die römische, die Malerei aber sollte nach der allgemeinen Ansicht ihre höchste Blüte in den italienischen Cinquecentisten erreicht haben. Hier allein fand man die vollkommene, die absolute Schönheit; was aber die verschiedenen Völker zu verschiedenen Zeiten ausserhalb der Richtung dieser idealen Kunst geschaffen, die niederländische Malerei z. B., galt als eine nicht voll berechtigte Kunst für Liebhaber. Es bedurfte einer gewaltigen Entwickelung der historischen Wissenschaften, der historischen Kritik vor allem, ehe diese dogmatischen Anschauungen überwunden werden konnten. Jene Entwickelung begann im vorigen Jahrhundert, und das unsrige vollendete sie. Damit war man zu der Anschauung gelangt, dass die Kunst jedes Volkes zu jeder Zeit ihre innere Berechtigung in sich trage, eben, weil alles werde, sich nichts machen lasse, dass nicht irgendein Volk zu irgendeiner Zeit die ideale Kunst geschaffen habe, sondern alles das, was naturgemäss einem Volksboden und einer Zeitrichtung entsprossen, in seiner Vollendung EIN, aber nicht DAS Ideal verkörpere. Zur Beurtheilung der Kunst der

Gegenwart hatte man so auch zwei wichtige Masstäbe gefunden: 1. Entspricht sie dem nationalen Charakter (der sich ja durch Vergleichung der nationalen Kunst verschiedener Perioden am Ende feststellen lässt)? 2. Trägt sie den richtigen Zeitcharakter, d. h. kann man das eigenthümliche Schauen und Empfinden der Zeit (das Denken und Wollen geht die Kunst ja weniger an) in ihr wiederfinden?

Unter diesen beiden Gesichtspunkten ist alle Kunst neuerer Zeit denn auch betrachtet worden, und natürlich hat die Betrachtungsweise wieder stark auf das Schaffen selbst zurückgewirkt. Die Künstler wollten ihrem Volke eine nationale Kunst geben, sie wollten ihrer Zeit dienen. Nun kommt es freilich bei der Kunst nicht auf das Wollen, sondern auf das Vermögen an, und das eigentliche Schaffen enthält zumal bei der Dichtkunst, aber auch bei den bildenden Künsten so viele Momente und Wirkungen des „Unbewussten", dass der Entschluss nicht immer nützt, ja, unter Umständen gefährlich werden kann, namentlich den kleineren Talenten. So haben wir in den letzten Jahrzehnten eine nationale Afterkunst entstehen sehen, die wohl auf allen Gebieten anzutreffen, auf dem der Dichtkunst aber am augenscheinlichsten war. Weil das Volkslied und unter anderem auch die lustigen Kneiplieder fahrender Gesellen unzweifelhaft gut deutsch-national sind, glaubten neuere Dichter durch ihre Nachahmung echt deutsche Dichter zu werden, und es entstand die Butzenscheibenlyrik. Weil die Hohenzollern um die Entstehung des neuen deutschen Reiches unzweifelhaft grosse Verdienste haben, nahm man an, dass die dramatische Behandlung jedes beliebigen Stückes preussischer Geschichte als eine nationale Dichterthat angesehen werden müsse, und Ernst v. Wildenbruch und seine Nachfolger dramatisieren lustig bis zu den Nürnberger Burggrafen zurück. Die Malerei diente dieser nationalen Kunst mit zahlreichen Schlachtenbildern, mit culturhistorischen Darstellungen aller Art und auch mit Genrebildern, die sich zu der wirklichen Volksdarstellung genau so verhielten, wie das Butzenscheibenlied zum echten Volkslied. So hatte der an und für sich ganz berechtigte nationale Gesichtspunkt beim Schaffen dem deutschen Volke zu einer, oft archaisierenden, stets durchaus conventionellen Kunst verholfen, natürlich, weil er ganz einseitig angewendet worden war.



STUDIEN AUS KUTTENBERG IN BÖHMEN. GEZ. VON HANS SCHWAIGER. 1886.



Darauf kam denn der Rückschlag: nicht das nationale, das Zeitinteresse, hiess es, müsse das ausschlaggebende sein. Es begann jene bekannte „Revolution der Literatur", der verwandte Bestrebungen auf den Gebieten der bildenden Künste theils vorangiengen, theils nachfolgten. Nun erst wurde vollständig mit dem künstlerischen Princip der Schönheit gebrochen, an dessen Stelle das der Wahrheit gesetzt wurde, und auch an das bisher geforderte „Bleiben im nationalen Charakter" nicht mehr gedacht, da ja gerade die zu bekämpfenden unmittelbaren Vorgänge national gethan, d. h. in Wirklichkeit nur älteres Echtnationales schlecht nachgeahmt oder Nationales der Gegenwart verphrast und verflacht hatten. Im übrigen kam die neue Kunst der Wahrheit ja auch aus dem Auslande, und es hätte doch sonderbar ausgesehen, wenn der Deutsche, der zunächst Schüler werden musste, sofort mit nationalen Productionen aufgetreten wäre. So wurde das internationale Ideal der „Moderne" geschaffen, in Reaction, wie ich noch einmal hervorheben will, auf das des Conventionell- oder Falschnationalen. Den Inhalt für das neue Ideal gab, da die Zeitinteressen hauptsächlich sociale waren, das Sociale ab, und die Form des Naturalismus, dem auf dem Gebiete der bildenden Künste der Impressionismus entsprach. Selbstverständlich, sociale Darstellungen bedürfen der Wahrheitsform, die Schönheit „verklärt" ja. Die neue Kunst mit ihren socialen Tendenzdramen, ihrer Armeleutmalerei, ihrer Bevorzugung der Skizze vor dem Bilde näher zu

charakterisieren, ist nicht nöthig; sie steht noch vor jedermanns Gedächtnis. Als Begleiterscheinung des Naturalismus trat fast von vorneherein der Symbolismus auf, der dann den ersteren völlig zu verdrängen schien. Auch für ihn blieb das Ideal der „Moderne" bestehen; denn es bleibt sich im Grunde gleich, ob ich das Zeitgemässe, die Wirklichkeit, unmittelbar darstelle oder seinen Gehalt durch Symbole auszuschöpfen suche. Die Begabung des Künstlers, die nach der einen oder nach der anderen Richtung gravitieren kann, wird entscheiden, dann die Mode.

So ist das Ideal der absoluten Kunst völlig dahingesunken, dafür aber hat sich der Glaube an das allein seligmachende „Moderne" ausgebildet. Ob er nicht ebensogut ein Aberglaube ist? So wäre es doch vielleicht gut, wenn man den Begriff des Modernen einfach fahren liesse und sich an den des „Zeitgemässen" hielte. Zeitgemäss muss, das hat die historische Kritik erwiesen, jede Kunst sein, zeitgemäss war jede echte Kunst. Was ist also zeitgemäss?

Schon oben habe ich eine kurze Erklärung gegeben: Zeitgemäss ist das, worin man das eigenthümliche Schauen und Empfinden einer Zeit wiederfindet. Was einer Zeit eigenthümlich ist, lässt sich feststellen, nicht gerade leicht, aber doch ziemlich sicher, durch Vergleichung mit anderen Zeiten. Der eine hat mehr, der andere hat weniger Begabung, in einem Kunstwerke das Charakteristische zu sehen, vergleichen aber muss jeder; man kann das Zeitgemässe zwar instinctiv schaffen, aber man kann es nicht instinctiv erkennen. In der That sehen wir auch, dass alle die, die sich jenes Gefühl für das Moderne vindicierten, den gröbsten Täuschungen unterlegen sind, ganz oberflächlichen Zeitschaum für wirklich Zeitgemässes gehalten haben. Das wirklich Zeitgemässe aber muss herausgefunden werden, nur mit diesem hat es die Kunst, die ein treuer Spiegel jeder Zeit sein soll, zu thun. Da kommen nun freilich die Anhänger der absoluten Kunst und behaupten, der Mensch sei zu allen Zeiten gleich gewesen und



STUDIEN AUS KUTTENBERG IN BÖHMEN. GEZ. V. H. SCHWAIGER. 1886.



die Zeitunterschiede seien gar nicht wesentlich. Glücklicherweise ist auch da die historische Forschung zu sehr merkwürdigen Ergebnissen gelangt: Es steht fest, dass das menschliche Ohr zu verschiedenen Zeiten anders hörte, und schon daraus könnte man schliessen, dass der Mensch zu verschiedenen Zeiten anders empfand, wenn man es nicht auch sonst wüsste. Nach der Empfindung richten sich dann weiter die Interessen. Um ein Beispiel durchzuführen: Der Mensch des Barockzeitalters hatte noch kein Auge für die Spitzen, jedenfalls störten sie ihn; so stumpften alle Künstler der Zeit die Alpenspitzen ab, drückten die gothischen Spitzbogen zusammen u. s. w. Die Grandiosität des Alpencharakters wurde denn damals auch nicht gefühlt, die grosse Ebene war die Idealgegend, dahin versetzten die Fürsten ihre Lustschlösser, und der Maler der Zeit wurde Claude Lorrain.* Selbstverständlich wird es nicht immer möglich sein, das Charakteristische einer Zeit, in der man lebt, vollständig klar zu erkennen, denn jeder ist eben in seiner Zeit befangen, aber die Hauptsachen lassen sich durch sorgfältige Vergleichung mit früheren Zeiten am Ende doch feststellen, allen grösseren Geistern ist eben auch ein grösseres Mass von Selbsterkenntnis verliehen, und so werden doch immerhin wichtige Aufschlüsse darüber zu gewinnen sein, was eine Zeit ist und wohin sie strebt.

Was die tiefere Ursache der Veränderungen des Menschen, seines Schauens, Fühlens, Denkens, Sterbens durch die Zeit ist, darüber wird sich erst dann etwas sagen lassen, wenn wir die Gesetze der menschlichen Entwickelung genau kennen, eine wirkliche Philosophie der Geschichte haben; einstweilen müssen wir uns an der Thatsache genügen lassen. Sehr viel erklärt die Einwirkung der verschieden gearteten Völker aufeinander. So ist es bekannt, dass das Freidenkerthum zuerst in England im siebzehnten Jahrhundert erwachte, sich dann in der ersten Hälfte des achtzehnten über

* Vergl. Riehl, Culturstudien aus drei Jahrhunderten.

≡ Die Armut. ≡ Skizze von Hans Schwaiger. 1887. Im Besitze v. Prof. Masaryk, Prag



Frankreich verbreitete und endlich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ein Aufklärungszeitalter für ganz Europa schuf. Die Aufklärung war zeitgemäss geworden. Ähnlich wie die geistigen erklären sich auch die künstlerischen Bewegungen; man denke an die allmähliche Verbreitung der Gothik, des Barock und Rococo. Es ist, wie es scheint, immer ein nationaler Anfang da, das Zeitklima bei allen Völkern kommt dann der Bewegung entgegen; festen Boden gewinnt diese jedoch stets nur dann, wenn sie wieder tief in das Nationale eindringt und grosse Geister erweckt und befruchtet. So finden wir es auch bei allen grossen Bewegungen unseres Jahrhunderts. Wie geringfügig erscheinen bespielsweise die Anfänge der Romantik, die von Deutschland ausgieng; aber sie kam allen europäischen Völkern zur rechter Zeit und brachte ihnen allen eine neue Blüte der nationalen Literatur. Jedenfalls, und das möchte ich als ein Hauptresultat meiner Ausführungen hingestellt wissen, sind das Nationale und das Zeitgemässe stets in inniger Verbindung, wo eine grosse Kunst ist. Es war ein verhängnisvoller Irrthum der Dichter und Künstler des verflossenen Zeitraums, dass sie eine nationale Kunst ohne Berücksichtigung des Zeitgemässen schaffen zu können glaubten; es ist vielleicht ein nicht minder verhängnisvoller des unsrigen, dass das Ideal der Moderne vom Nationalen ganz absieht.

Soviel ist sicher: der Bedingungen, unter denen eine Kunst zur Blüte gelangen kann, sind mannigfache; man muss nicht denken, dass eine Triebkraft genügt. Oft schon ist die Kunst unter dem Bilde eines Baumes dargestellt worden und man findet vielleicht kein besseres. Der Baum muss fest in der Muttererde stehen, seine Wurzeln weithin treiben, ihr Kraft und Saft entnehmen können — sie ist das Nationale, der grosse Volksuntergrund, ohne den keine Kunst gedeiht. Aber der Baum braucht auch Regen und Sonnenschein, Bestandtheile der Luft — diesen möchte ich die die Culturwelt bewegenden Ideen vergleichen, das, was uns als das Zeitgemässe erscheint. Und dann endlich muss der Baum selbst etwas in sich tragen, seine besondere Art — das ist das Individuelle, die künstlerische Einzelbegabung, die weder aus dem Volke noch der Zeit vollständig erklärt werden kann, etwas vollständig Neues und das Entscheidende ist. Grosse künstlerische Individualitäten sind immer zeitgemäss. So stellt sich die Antwort auf unsere Frage: Was ist zeitgemäss? zuletzt so: Alles, was keine frühere Zeit ebenso hervorgebracht hat, was im nationalen Boden feste Wurzeln gewinnt und von bedeutenden künstlerischen Persönlichkeiten vertreten wird.

Demgegenüber verschwinden die Fragen der Technik u. s. w. fast vollständig. Jedes einer Zeit eigenthümliche Schauen und Empfinden schafft sich seine eigene Technik, die von jedem Volke übernommen werden kann, aber nicht an und für sich Wert hat, sondern erst durch den nationalen Gebrauch, im Dienste bedeutender Individuen solchen erlangt. Rubens hat seine Technik zum grossen Theil von den Italienern gelernt, aber er hat sie als Flamänder gebraucht und ihr durch seine künstlerische Persönlichkeit Grösse verliehen. Ungefähr soweit, dies einzusehen, ist man auch im heutigen Deutschland, sowohl in der Dichtkunst wie in der Malerei, die alle beide namentlich bei den Franzosen in die Schule gegangen sind, nun aber streben, mit Hilfe des Erlernten dem heimischen Boden seine Schätze abzugewinnen. Das ist fast wörtlich zu nehmen; denn überall sehen wir die Künstler bemüht, sich an einem bestimmten Fleck der Heimaterde wahrhaft heimisch zu machen. So kann die nationale Kunst nicht verflachen, so die zeitgemässe nicht Modekunst werden. Das grosse Ergebnis der historischen Kritik, dass jede grosse Kunst sowohl national wie zeitgemäss gewesen sei, beginnt damit praktische Bedeutung zu gewinnen.

ADOLF BARTELS.

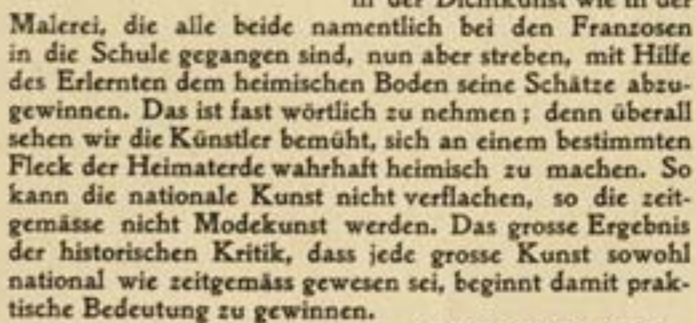


Illustration von Hans Schwaiger. 1898.

Bleiern liegt Gewitterschwüle
Auf der nachtumhüllten Heide,
Heisser Brodem steigt zum Himmel
Als der Erde Qualgestöhne.

Nur ein Menschenpaar steht einsam
In der weiten, dumpfen Öde,
Küssend glutenvolle Küsse
Und gefoltert von Dämonen.

Alois Tluchoř.



Initial gez. v. H. Schwaiger.



ITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

Der glänzende Erfolg unserer ersten Kunstausstellung verpflichtet uns, allen jenen, welche zu demselben beigetragen haben, unseren wärmsten Dank auszusprechen. Derselbe gilt in erster Linie unseren correspondierenden Mitgliedern, die dieselbe so glänzend beschickten, dann den kunstliebenden Kreisen des Wiener Publicums, das so eifrig auf unsere Absichten eingieng, und der Wiener Publicistik, welche sich zum grössten und beachtenswertesten Theile hingebungsvoll für die richtige Würdigung der ausgestellten Kunstwerke eingesetzt hat.

Die erste Ausstellung der Vereinigung wurde, nachdem sie infolge des ständig starken Besuches um einige Tage verlängert werden musste, am 20. Juni definitiv für geschlossen erklärt. Der Schlussact wurde im intimen Kreise gefeiert, wobei dem Ehrenpräsidenten Rudolf von Alt eine Erinnerung in Form eines goldenen Lorbeerzweiges von der Vereinigung gewidmet wurde; derselbe ist von Architekt Olbrich gezeichnet und von Georg Klimt in Edelmetall ausgeführt. Der Schlusstag der Ausstellung brachte die Sensation der Ankäufe von Segantinis beiden Hauptwerken: die grosse „Alpenweide" und die „Quelle des Übels" giengen in Wiener Privatbesitz über. Im ganzen sind 218 Verkäufe abgeschlossen worden — bei 410 verkäuflichen Ausstellungsobjecten. Von der Regierung wurden erworben: „Christus am Kreuze" von Wyczolkowski, „Stephansthurm" von R. v. Alt, zwei Zeichnungen von Segantini, „Sämann" von Meunier, drei Bronzen und 7 Blatt „papiers gaufrés" von Charpentier, sowie ein Bucheinband von van de Velde. Das Gesammtresultat der Ausstellung war ein überraschend glückliches; trotz der grossen Kosten für die Installation und Decorierung der „Blumensäle" und trotz der Concurrenz der gleichzeitig abgehaltenen beiden Jubiläums-Ausstellungen schliesst die Bilanz des jungen Unternehmens mit einem Überschusse ab — ein seltener Fall in den Annalen der Ausstellungsgeschichte. Die Antheilnahme des Wiener Publicums an der Ausstellung und an einzelnen Werken derselben ist von Woche zu Woche gewachsen. Neben einigen wenigen, welche nur das Neue und Überraschende reizte und deren Schaulust nach ein- oder zweimaligem Besuch befriedigt war, bildete sich im Laufe der Ausstellungsperiode ein grosser Kreis von warmen Freunden, welche sich mit wahrer Hingebung und aufrichtiger Verehrung in eine ihnen bisher unbekannte Kunst vertieften. Die Zahl dieser, welche an eine kommende neue Blüte der bildenden Kunst glauben, ist durch diese Ausstellung in Wien mächtig angewachsen.



Heimkehr von der Kirmess Federzeichnung von Hans Schwaiger.

Der Nachruf für unser C. M. Burne-Jones auf Seite 1 dieses Heftes ist von LUDWIG HEVESI verfasst und das Schriftbild von J. M. OLBRICH gezeichnet.

Das Titelblatt dieses Heftes wurde von H. SCHWAIGER entworfen.

Die Kunstbeilage zur Gründerausgabe von Heft 7 bestand in einer Original-Lithographie von KOLOMAN MOSER.



FARBENPROBE. AQUARELL VON HANS SCHWAIGER. SAMMLUNGEN D. GESELLSCHAFT PATRIOTISCHER KUNSTFREUNDE IN PRAG.



ST. GEORG.
FEDERZEICHNUNG
V. HANS SCHWAIGER.
BESITZER D. REPRO-
DUCTIONSRECHTES:
ARTARIA, WIEN.

ST. GEORG.
ENTWURF FÜR EIN
FRESCO IM SCHLOSS-
HOFE VON PRUHO-
NITZ BEI PRAG VON
HANS SCHWAIGER.





≡ DIE SPIELER UND DER TEUFEL. ═
ÖLBILD VON HANS SCHWAIGER. 1889.
IM BESITZE V. L. BRUMLICK, PRAG.



≡ DER STREIT UM DEN
RICHTIGEN GLAUBEN. ≡
BLEISTIFTSKIZZE VON H.
SCHWAIGER. 1895.



≡ KREUZWEG. ≡ AQUARELL VON HANS SCHWAIGER. 1884. IM BESITZE VON PROF. ZUCKERKANDL, WIEN.



≡ ILLUSTRATION ZUR LEGENDE V. BETTELMÖNCH GRAMSALBUS. ≡ AQUARELL V. H. SCHWAIGER. 1885. IM BESITZE DER KUNSTHANDLUNG ARTARIA, WIEN.



≡ EINLEITUNGSBILD ZU CHAUCERS CANTERBURYTALES. ≡ AQUARELL VON HANS SCHWAIGER. 1882. IM BESITZE DER GRÄFIN SIZZO-NORIS.





ILLUSTRATIONEN ZU CHAUCER'S CANTERBURY-TALES. AQUARELLE V. HANS SCHWAIGER. 1882. IM BESITZE D. GRÄFIN SIZZO-NORIS, WIEN.





ILLUSTRATIONEN ZU CHAUCER'S CANTERBURY-TALES. AQUARELLE V. HANS SCHWAIGER. 1882. IM BESITZE D. GRÄFIN SIZZO-NORIS, WIEN.

≡ DER SCHMUGGLER UND DAS GALGENMÄNNLEIN. ≡ AQUARELL VON HANS SCHWAIGER. 1882. IM BESITZE VON DR. LÖW, WIEN.



≡ DAS GALGENWURZZIEHEN. ≡ AQUARELL V. H. SCHWAIGER. 1893. IM BES. D. KUNSTHANDLUNG H. O. MIETHKE, WIEN.





AHASVER. AQUARELL VON H. SCHWAIGER. IM BESITZE D. KUNSTHANDLUNG H. O. MIETHKE, WIEN.



KINDER VOR DER HÖHLE RÜBEZAHL^S. AQUARELL VON HANS SCHWAIGER. 1883. IM BES. D. KUNSTHANDLUNG H. O. MIETHKE, WIEN.





≡ AUS EINEM RATTENFÄN-
GER-ALBUM. ≡ AQUARELLE V.
H. SCHWAIGER. 1882. BESITZER:
S. EXC. GRAF HANS WILCZEK.



STUDIE V.H.
SCHWAIGER





STEINERNES THÜR-
FUTTER VON EINEM
BADERHAUSE A. D.
J. 1556 ZU NEUHAUS IN
BÖHMEN. STUDIE V.
H. SCHWAIGER. 1881.

AUS E. RATTEN-
FÄNGER-ALBUM.
AQUARELL V. HANS
SCHWAIGER. 1882. BE-
SITZER: S. EXC. GRAF
H. WILCZEK, WIEN.



≡ AUS EINEM RATTEN-FÄNGER-ALBUM. ≡ AQUARELL V. H. SCHWAIGER. 1882. BESITZER: S. EXC. GRAF H. WILCZEK, WIEN.





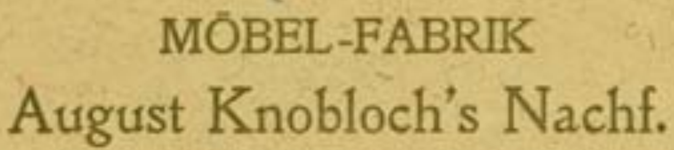
PORTRÄTSKIZZE VON HANS SCHWAIGER. 1898.















VERZEICHNIS

DER AUF DER I. AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS ANGEKAUFTEN KUNSTWERKE.

Alexander (Paris), „Porträtstudie". R. v. Alt (Wien), „Motiv bei Salzburg" und „Die Stephanskirche in Wien". Axentowicz (Krakau), „Studienkopf". Baffier (Paris), „Salzfass". Hans v. Bartels (München), „Nach der Arbeit". Berton (Paris), „Der Alkoven", „In schlechter Laune" und „Nach dem Bade". Beyrer jun. (München), „Cäcilia". Carabin (Paris), „Serpentintänzerinnen". Charpentier (Paris), „Chloë" und „Singendes Mädchen", zwei Mostkrüge, Visitenkartenschale, Seeländerin, Schrank mit Reliefeinlagen (zweimal verkauft), „St. Sebastian", „Camille Pissarro", „Zeichenkunst" (dreimal verkauft), „Mutter und Kind", Violine, Gesang, Malerei, Bildhauerei, Harfe, Violoncell, Ganymed, „papiers paufrés", sowie Ledertaschen, „Das Glück", „Die Musik", „Der Schlaf" und „Der Eiffelthurm". Crane (London), „Pegasus". Engelhart (Wien), „Der Wind", „Die Schlange", Lederparavent, Holzparavent. Frampton (London), „La belle Isonde". „Sta. Christina" und „La belle Pilgrim". Fromuth (Paris), „Marine". Grasset (Paris), sechs decorative Panneaux. Gurschner (Wien), Leuchter und Rauchlampe (zweimal verkauft). Hohenberger (Wien), „Azaleen" und „Landschaft bei Sterzing". Hölzel (Dachau), „Der Jäger". Hummel (München), „Die Nacht". Jeanniot (Paris), „Lesende Dame". Jettel (Wien), „Strohschober", „Sumpf bei Veneux Nadou" und „Motiv bei Knocke". Jettmar (Wien), „Hexensabbath", „Bergsee" und „Die Nacht". Kähler (Nestoed bei Kopenhagen), Löwe, Eisbär, Adler, Schale mit Frosch, Jardinière mit Fischen, Vase. Graf Kalckreuth (Karlsruhe), „Dämmerung". Khnopff (Brüssel), „Medusa", „Rothe Lippen", „Stilles Wasser", „Die Liebkosungen", „Regenlandschaft", „Profilkopf", „Calomnie", „Vivien", eine Säule, „Maske". Klimt (Wien), „Im Zwielicht". Köpping (Berlin), „Die Sibylle", Kroyer (Kopenhagen), „Die Abfahrt der Schiffer". Kruys (Wien), „Studie bei Lampenlicht". Lagarde (Paris), „Adam und Eva". L'hermitte (Paris), „Der Marktplatz". Liebermann (Berlin), „Allee bei Haarlem". Luksch (München), „Jardinière". Marold (Prag), „Blumenverkäufer". Marr (München), „Feldeinsamkeit". Meunier (Brüssel), „Das alte Pferd", „Der Mäher" (viermal verkauft), „Erdarbeiter mit der Laterne", „Der Pflüger", „Der Säemann" (dreimal verkauft), „Die Ruhe", „Der Tod", „Der Hüttenarbeiter", „Der Hammerschmied" (dreimal verkauft). Moll (Wien), „Sonntagsmorgen". Müller (Wien), „Regensburg". Mucha (Paris), „Auf dem Boulevard". Muhrmann (London), „Gelbe Blüthen". Nissl (München), „Die Lesende". Nowak (Wien), „Nicolaskirche in Prag". Pirner (Prag), „Wollen und Können". Rentsch (Dresden), „Stickerei in Seide". Rodin (Paris), „Weiblicher Kopf". Roll (Paris), „Im Sonnenschein". Schonheyder-Möller (Paris), „Sonnenaufgang". Skarbina (Berlin), „Unter dem Weihnachtsbaum". Segantini (Val di Bregaglia, Engadin), „Rückkehr zum Schafstall", „Bergbewohnerin", „Rückkehr von der Weide", „Am Tage des heiligen Sebastian", „Schafschur", „Pferde am Brunnen", „Der Engel des Lebens", „Alpenweide" und „Quelle des Übels". Sigmundt (Wien), „Abendruhe", „Föhrenwald" und „Novembertag". Stöhr (Wien), „Auf der Brücke". Strang (London), „Einsamkeit". Stuck (München), „Pastellkopf", „Amazone" (Bronze, zweimal verkauft). Swan (London), „Silberlöwen". Tichy (Wien), „Studienkopf" und „Landschaftsstudien". Vallgreen (Paris), „Die Neugierige" und „Bronzevase". Madame Vallgreen (Paris), „Bucheinbände". Van der Stappen (Brüssel), „Im Bade" und „Die Frau mit den Pfauen". Van de Velde (Brüssel), „Bucheinbände". Walton (London), „Eine graue Landschaft". Wyczolkowski (Krakau), „Christus"

Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Theodor Weicher, Leipzig

gegründet im Jahre 1760 in Göttingen.



Wichtige Erscheinung für bildende Künstler!

Soeben ist erschienen:

Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler.

Von

Prof. Dr. W. Ellenberger, Prof. Dr. H. Baum

und

Maler Hermann Dittrich.

Lieferung 1

8 Blatt, Folio in Lichtdruck (in Mappe) mit erklärenden Anmerkungen.

Mit einem Vorwort von **Prof. Ellenberger** und einem empfehlenden Geleitswort von dem Bildhauer **Robert Diez**, Professor an der kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden.

Abonnementspreis M. 7.—; Einzelpreis M. 9.—.



Mit der Herausgabe dieser Anatomie hoffen die Bearbeiter derselben: die Herren

Obermedicinalrat Dr. med. u. phil. Ellenberger, Professor an der tierärztlichen Hochschule in Dresden und Lehrer an der Akademie der bildenden Künste daselbst,

Dr. Baum, Professor an der tierärztlichen Hochschule in Dresden und

Hermann Dittrich, Maler in Dresden,

eine fühlbare Lücke in der einschläglichen Litteratur auszufüllen.

Das Werk verdankt seine Entstehung einer Anregung aus Künstlerkreisen: namhafte Künstler haben den Plan des Unternehmens beifällig aufgenommen.

Über den Inhalt und die Einteilung des Werkes sei Folgendes bemerkt:

Einteilung des Werkes:

Das „Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler" zerfällt in einen textlichen und einen bildlichen Teil.

Der **Text** ist kurz, klar und einfach gehalten; die Schilderung der anatomischen Teile ist den Bedürfnissen der Künstler möglichst angepaßt. Der Text berücksichtigt die vergleichende Anatomie der für den **bildenden** Künstler im wesentlichen in Betracht kommenden Haustiere unter Hinweis auf die Anatomie des Menschen und zerfällt der Reihe nach in folgende Unterabschnitte: Die **Knochen-** und **Gelenklehre**, die **Muskellehre**, **Äusseres**, **Rassenlehre**, **Anatomie der Vögel**.

Der **Knochenlehre** ist ein relativ breiter Raum zugemessen worden, weil die Knochen für den Aufbau des tierischen Körpers und dessen Modellation bestimmend sind. Dabei sind diejenigen Knochen bezw. Knochenteile wieder besonders berücksichtigt worden, welche sich durch die äußere Haut modellieren und direkt zur äußeren Formung des Körpers beitragen; es ist ferner besonders Gewicht auf die Angabe der Größenverhältnisse der einzelnen Knochen gelegt worden, weil diese in der Regel mehr oder weniger bestimmend für die Größenverhältnisse der Körperteile sind; desgleichen wurden die Unterschiede, welche durch das Geschlecht, die Rasse u. s. w. bedingt werden, genügend beachtet. Mit der Knochenlehre ist die Beschreibung der Gelenke und Bänder verbunden.

Der **Muskellehre** ist nächst der Knochenlehre der breiteste Raum zugewiesen worden, weil die Muskeln mit den Knochen gemeinsam die Form des Körpers bestimmen. Die Beschreibung gestaltet sich in der Regel in der Weise, daß jeder Muskel zunächst nach Lage, Form, Ursprung, Ende und Wirkung beschrieben wird, daß dabei besonders angegeben wird, ob und wie er sich in der Ruhe und vor allem auch während der Contraction durch die äußere Haut modelliert u. s. w. Sind die Muskeln einer Körpergegend in dieser Weise einzeln beschrieben, dann folgen eine kurze Schilderung des Aufbaues der betr. Gegend, ferner, ob und wie die einzelnen Teile durch die äußere Haut hervortreten, welche Erhöhungen, Rinnen u. s. w. sie beim lebenden Tiere bilden rc.

Im Kapitel **Äusseres** sind die äußere Haut und die besonderen Bildungen derselben (Lippe, Maul, Rüssel, Mähne, Schwanz, Hufe, Klauen, Krallen u. s. w.) beschrieben und bei dieser Gelegenheit auch Ohren und Augen berücksichtigt worden. Es folgt dann eine Beschreibung der **Plastik der ganzen Körperoberfläche** und der Abweichungen, welche die Körperform je nach Rasse und Geschlecht u. s. w. zeigt.

Die ganze Beschreibung hat die vorhandene Litteratur ebenso berücksichtigt, als sie sich auf eigene Untersuchungen stützt.

Der **bildliche Teil** soll im ganzen ca. 90 Tafeln (im Format 25 × 30 ctm.) umfassen, welche in Lieferungen von à 8 Tafeln erscheinen werden.

Er soll in erster Linie die anatomischen Verhältnisse unserer Haustiere (Pferd, Rind, Ziege, Hund, Schwein, Katze) berücksichtigen, daneben aber auch thunlichst diejenigen Tiere beachten, welche für den Künstler in Betracht kommen können (z. B. wilde Katzenarten, wilde Wiederkäuer, Vögel, Amphibien u. s. w.).

☛ **Der Hauptwert wird bei Herstellung aller Zeichnungen in erster Linie auf die unbedingte Richtigkeit derselben gelegt.** ☚

Zu diesem Zwecke wurden als Unterlagen für die Abbildungen **nur das lebende Tier oder anatomische Präparate** benutzt und es wird keine Zeit und Mühe gescheut, in dieser Beziehung das Vollkommenste zu bieten; es kann infolgedessen auch für die Richtigkeit aller Abbildungen vollste Garantie übernommen werden. **Vor allem ist keine einzige Abbildung nach vorhandenen (Gips- etc.) Modellen hergestellt worden, bezw. es wird keine darnach hergestellt werden.**

Um den Künstlern jeder Zeit die Möglichkeit zu bieten, den anatomischen Aufbau einer Körpergegend von der Oberfläche nach der Tiefe verfolgen und sich überzeugen zu können, von welchen Muskel- oder Knochenteilen irgend eine Modellation der Körperoberfläche bedingt ist, soll möglichst jede Stellung des ganzen Tieres von 3 Gesichtspunkten zur Darstellung gebracht werden und zwar dadurch, daß 1) eine Ansicht des lebenden Tieres, 2) innerhalb derselben Contouren eine Ansicht der Muskulatur und 3) ebenso eine Ansicht des Skelettes gegeben wird. Zur vollkommenen Orientierung sollen Ansichten des Tieres genau von der Seite, von vorn, von hinten und möglichst auch von oben und unten gebracht werden.

Es ist außerdem geplant, Kopf und Gliedmaßen der Tiere noch speciell in größerem Maßstabe von allen Seiten gesehen (die Gliedmaßen auch im Contractionszustande der Muskeln) in Form zweier Abbildungen (Muskeln und Knochen) darzustellen.

Weiterhin sollen bildlich dargestellt werden: Rasse- und Geschlechtsunterschiede, besondere Stellungen und Bewegungen der Tiere und die für den Bildhauer wichtigen Durchschnitte durch einzelne Körpergegenden.

Was die **Grösse der Abbildungen** anbelangt, so war mit Rücksicht auf den Preis, den das Werk erhalten soll, eine gewisse Beschränkung geboten; trotzdem fallen die Abbildungen noch so groß aus, daß sie voraussichtlich in jeder Beziehung genügen werden.

Als **Reproduktionsmethode** ist der **Lichtdruck** gewählt worden, weil er die zuverlässigste Art der Reproduktion darstellen dürfte und relativ sehr gute Resultate ergiebt.

Erscheinungsweise des Werkes:

Das Erscheinen des ganzen Werkes ist in der Weise gedacht, daß die Abbildungen lieferungsweise herausgegeben werden; jede Lieferung soll 8 Tafeln umfassen; die erste Lieferung erscheint im Juni, die anderen sollen in 2—3 monatlichen Zwischenräumen folgen. Es kann diese rasche Reihenfolge umsomehr garantiert werden, als der größere Teil der Abbildungen fertig oder wenigstens in der Skizze vorhanden ist, sodaß es nur noch der sorgfältigen Durcharbeitung bedarf.

Der Text soll der 3. oder 4. Lieferung beigegeben werden.

Ursprünglich war geplant, denselben mit der 1. Lieferung zu veröffentlichen, weshalb derselbe auch von den Verfassern nahezu fertiggestellt worden ist. Wenn nun trotzdem von dem ursprünglichen Plane abgegangen wird, so hat dies seinen Grund darin, daß z. Zt. bei der Beschreibung der einzelnen anatomischen Teile noch nicht die Hinweise auf die Tafeln, welche diese Teile abgebildet enthalten, möglich sind. Diese Hinweise sind aber für die Verständlichkeit der Beschreibung von größtem Nutzen. Die Verfasser wollen deshalb die Veröffentlichung des Textes so lange zurückhalten, bis ihnen wenigstens die ersten 32 Tafeln, welche voraussichtlich Pferd und Rind vollständig umfassen werden, zum Eintragen der Figurenhinweise zur Verfügung stehen.

Die durch ihre Werke (u. a. Anatomie des Hundes, Topographische Anatomie des Pferdes, vergl. Anatomie der Haustiere) rühmlichst bekannten Namen: Ellenberger und Baum bürgen für ein gutes Gelingen des Werkes. Für die allseitige Güte und Richtigkeit der Abbildungen ist durch Gewinnung des Malers Dittrich, der sich als langjähriger anatomischer Zeichner bereits vorteilhaft eingeführt hat, hinlänglich Garantie geleistet.

Indem ich hiermit zur Subskription auf das für Künstler wertvolle Unternehmen höflichst einlade, bemerke ich ergebenst, daß das Werk durch jede Buch- und Kunsthandlung des In- und Auslandes bezogen werden kann; die erste Lieferung für kurze Zeit auch **zur Ansicht.**

Leipzig, im Mai 1898.

Hochachtungsvoll

Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung

Theodor Weicher.

Urteile.

„Die gesamte deutsche Künstlerwelt wird deshalb das Erscheinen des hier im ersten Heft vorliegenden Werkes, von dem man wirklich einmal sagen kann, daß es eine große, bisher stets sehr empfundene Lücke ausfüllt, mit wirklicher Freude und größter Dankbarkeit begrüßen.

Ich glaube, jeder, der es mit der Kunst ernst meint, wünscht mit mir dem begonnenen Werke weiteres Gedeihen und Glück auf den Weg."

Dresden, Juni 1898.

Bildhauer **Robert Diez**
Professor an der kgl. Akademie der Künste.

„Das erste Heft ist ganz vortrefflich geraten und hat meinen vollsten Beifall."

Berlin, 20. Juni 1898.

Professor **Paul Meyerheim.**

„Ich bin ebenso überrascht wie erfreut über das Resultat, das meine Erwartungen sehr übertrifft. Format und Ausstattung machen das Werk für den Gebrauch sehr handlich; die künstlerische Arbeit ist eine geradezu mustergiltige, immer die Hauptsachen klar betonend, vortrefflich dargestellt und das theoretisch Wissenschaftliche mit dem realistisch Beobachteten aufs feinste verbunden, so daß Studium und Anregung Hand in Hand gehen werden. Das Gleiche gilt von dem Texte etc."

Dresden, 23. Juni 1898.

Professor **H. Prell.**

Bestellschein

(bitte abzutrennen und der nächsten Buch- oder Kunsthandlung zu übergeben).

Endesunterzeichneter bestellt hiermit bei der Buchhandlung:

....

.... **Ellenberger, Baum und Dittrich, Anatomie.** Lieferung 1.

.... — desgl. — **Lieferung 2 und Folge nach Erscheinen.**

.... **Textband.**

(Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Theodor Weicher, Leipzig.)

Ort und Datum: ....

Name und genaue Adresse: ....

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

I. Jahrg. Heft 9.

Einzelpreis 2 Kronen.



SACRUM

ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KUENSTLER ÖSTERREICHS

SEPTEMBER = 1898

JÄHRLICH 12 HEFTE IM ABONNEMENT

12 Kronen — 10 Mark.

Verlag Gerlach & Schenk, Wien VII.

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM

ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller, und Dr. Max Eugen Burckhard.

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, Akadem. Maler, III., Rennweg 33.

REDACTION LOCAL: IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: Jeden Mittwoch u. Samstag 5 bis 6 Uhr.)

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM

erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von 2—3 Ausstellungsheften, je 24—30 Seiten stark, im Formate von $28^{1}/_{2}$: 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapiere.

Jahresabonnement . . . . Kr. 12.— = M. 10.—
Preis des einzelnen Heftes . . . . . . „ 2.— = „ 1.67

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten in Oesterreich-Ungarn franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration:
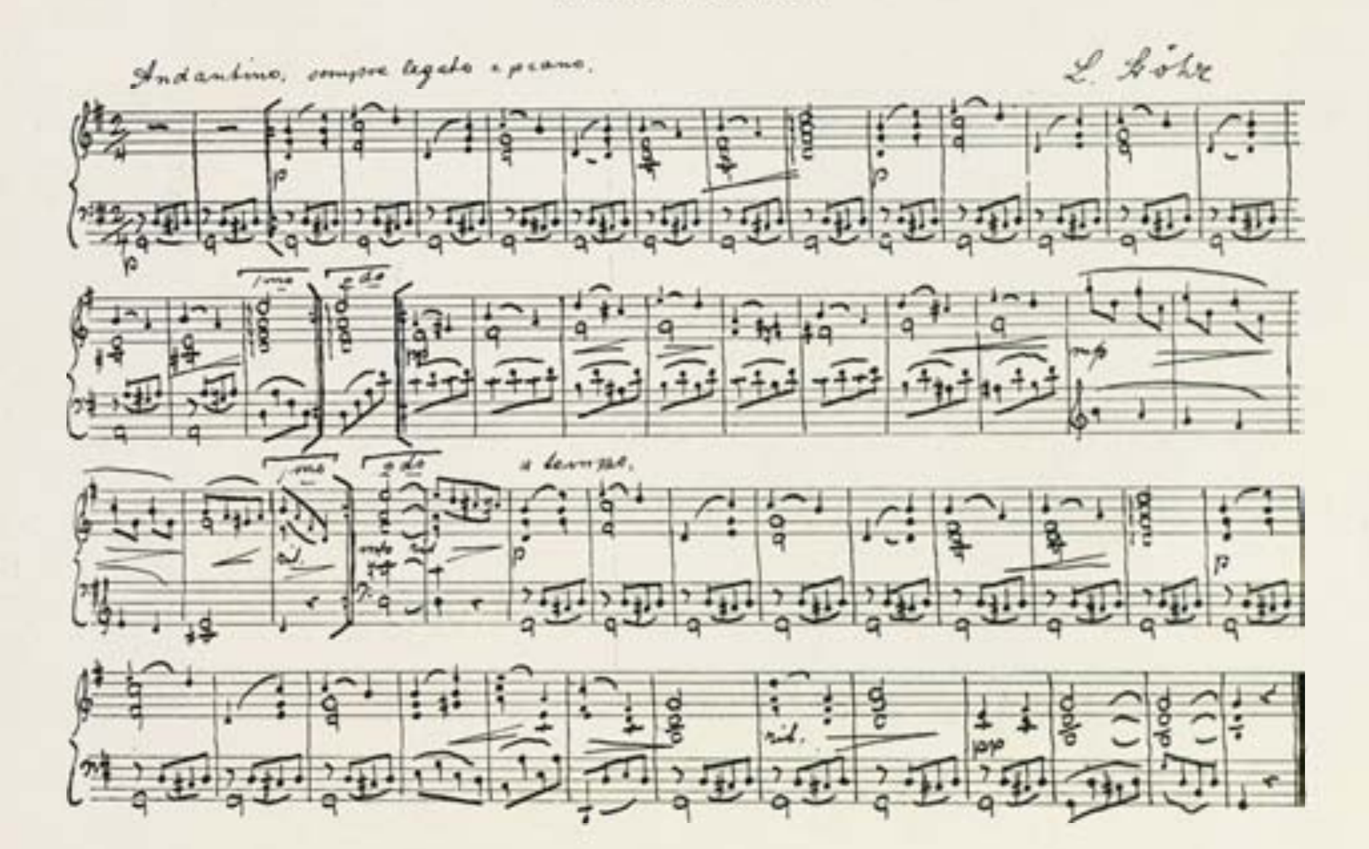
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.

INHALTSVERZEICHNIS.

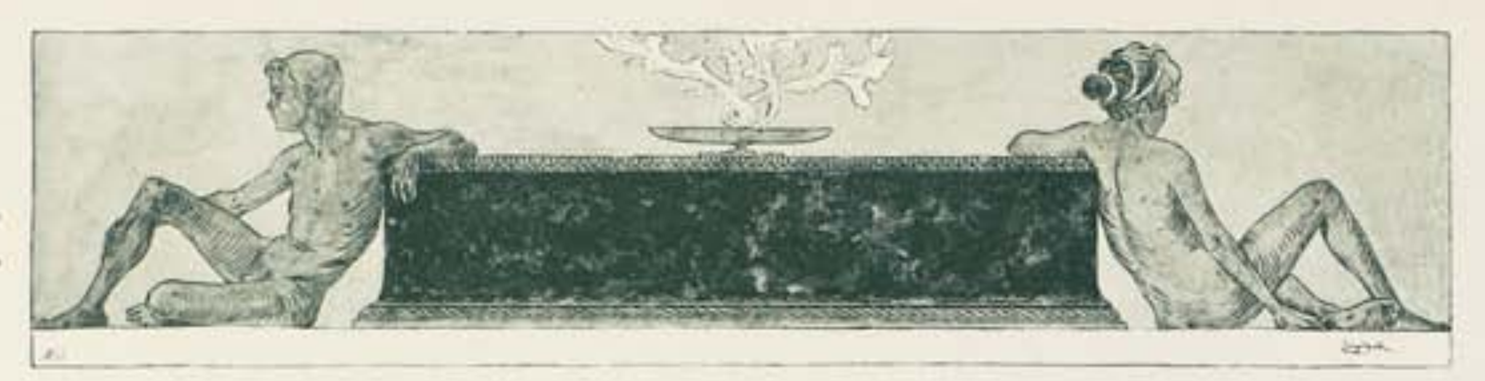


LIEDV.L.STÖHR.
ZEICHNUNG V.
ERNST STÖHR.

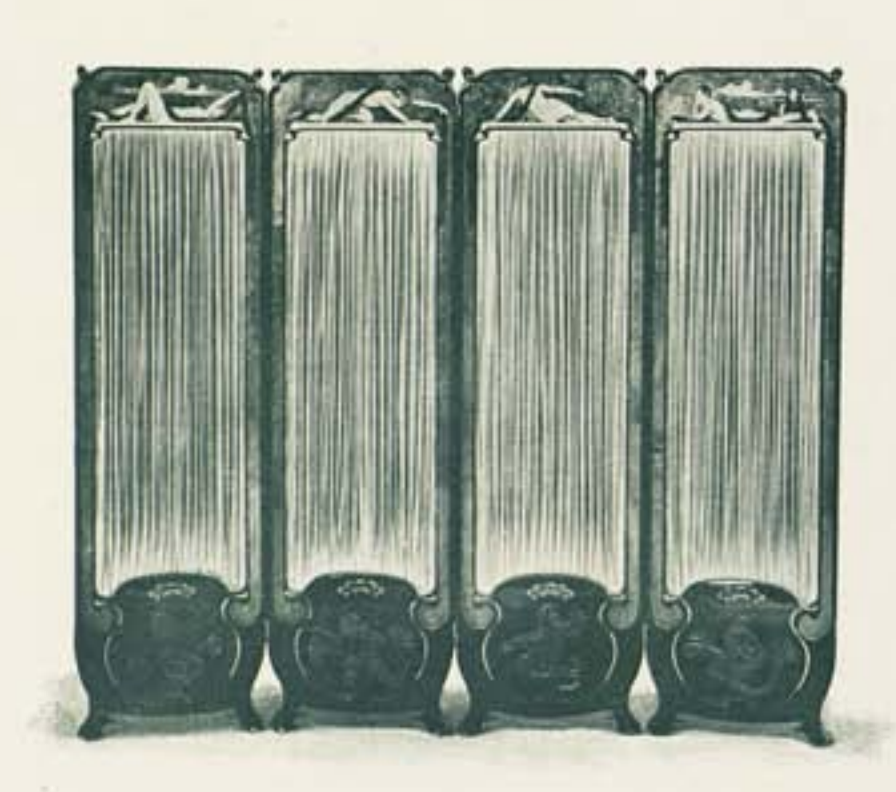
WIEGENLIED.



ZIERLEISTE VON JOS. ENGELHART.



Der nachstehend in mehreren Ansichten und Studien wiedergegebene Paravent ist nach Entwürfen und unter Leitung von Josef Engelhart durch Eduard Schöpfer in Wien ausgeführt worden. Der Rahmen besteht aus Sandelholz, das der grösseren Festigkeit und Elasticität halber einen Kern aus Birnholz erhielt. Der Grund ist aus Vogelahorn, die Einlegearbeit aus verschiedenen naturfarbigen, die von den Figuren getragenen Kranzgewinde aus grüngebeizten Hölzern hergestellt. Zur Ausspannung der grossen Mittelflächen wurde ein apfelgrün und rosa schillernder Seidenstoff verwendet. Der Paravent gieng auf der I. Ausstellung der Vereinigung in Wiener Privatbesitz über.



VIERTHEILIGER PARAVENT V. J. ENGELHART. ANSICHT DER VORDER- UND D. RÜCKSEITE.





Studie für d. Holzeinlege-arbeit zum Paravent v. J. Engelhart.

KÜNSTLER-LITHOGRAPHIEN.

Von FRANZ SERVAES.

Die „ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" ruht heutzutage beim Telegraphen. Wo jedes Wort Geld kostet, da lernt man sich knapp fassen. Und die anderen wieder lernen, die knappen Fassungen verstehen. Was anfangs Nothdurft war, später wurde es Geschmack. Staunend erfuhr man, wie viel Worte entbehrlich sind, und alles Entbehrliche empfand man als lästig. Das Lästige aber gilt uns als das eigentliche Unästhetische: alles Langathmige bringt uns um!

Kann es anders sein in einer Zeit, in der man keine Zeit hat? Wo man früher sich behaglich dehnte, da rast man jetzt wie besessen vorüber. Wo man ehedem vergnüglich lauschte, da reisst man sich jetzt voll Ungeduld die Worte aus dem Munde. Rasch und präcis die Thatsachen her, damit wir rasch und präcis combinieren können! Zum Teufel mit allem überflüssigen Hokuspokus! Wir haben keine Zeit, keine Zeit, keine Zeit!

So wollen wir auch in der Kunst stets nur den intimsten Extract — das Wesentliche, mit Überspringung der leicht ergänzbaren Zwischenglieder. Warum sollte ein Dichtwerk nicht aus aneinandergereihten Telegrammen bestehen können? Darin steckte wohl gar eine besondere Wollust! Jeder Satz streng für sich herausgemeisselt: klar, umspannend, erschöpfend. Jeder auf einen besondersten Ton gestimmt. Alle durch ein unsichtbares Band geheimnisvoll, vieldeutig zusammengehalten. Inmitten all der Knappheit und Präcision, gleichsam drüber hinweg, das Unausgesprochene als das Eigenthümlich-Poetische. Und daraus die Unendlichkeit der Anregung, der Stimmung. Auf alten Runeninschriften verstand man sich auf diese Stilkunst bereits sehr wohl. Heute, im Zeitalter des Telegraphen, will sie, von völlig entgegengesetzten Bedingungen her, aufs neue ins Leben springen.

Und so auch in den bildenden Künsten. Auch diese haben ihren Telegrammstil. Was sind unsere modernen Placate anderes als gemalte Telegramme? Um sich weithin sichtbar zu machen, arbeiten sie gleichsam bloss mit Fragmenten, deren Zusammensetzung dem Zuschauer zufällt. Darin aber besteht alsdann die Kunst: die Fragmente so zu wählen und zu ordnen, dass die Phantasie des Beschauers völlig davon bezwungen wird! Sie soll und muss den Weg gehen, den der Künstler ihr vorschreibt. Sie muss einem suggestiven Zwang unterliegen und dadurch entbunden werden.

So wurden die Placate die Lehrmeister der suggestiven Linie und der suggestiven Farbe. Aber sie konnten uns nur das Gröbste davon lehren. Da sie auf hunderte von Metern wirken wollen, so müssen sie der besonderen Feinheit entsagen. Diese wird erst ermöglicht, wo man ein Blatt in die Hand nehmen kann, oder wo es von den nahen Wänden unserer Stuben uns freundlich anblickt. Die Kunst der Lithographie, deren sich die Placate bedienen, hat aber auf alle Fälle durch die neue Weise einen äusserst wirksamen Anstoss bekommen. Sie ist sich jetzt ihrer Kraft und ihrer Aufgabe schärfer bewusst geworden. Doch, wo das Placat schrie und heftig gesticulierte, da versteht die „Künstler-Lithographie" zärtlich zu flüstern und sich liebevoll einzuschmiegen.

Ein ganz neues, allerintimstes Leben unserer Zeit blüht uns aus den modernen Künstler-Lithographien entgegen. Sie verbinden jene knappe, andeutende Sprache, die wir kaum mehr missen mögen, mit duftiger Weichheit,

die unendlich vieles ahnen lässt. Sie kommen einem wie Liebesgrüsse ins Haus geflattert, leicht und lose, aber dann nisten sie sich fest bei uns ein. Man kann sich einen ganzen Harem davon anlegen und hat nie seine Noth damit. Sie vertragen sich vortrefflich untereinander. Ja, je vielfältiger und mannigfacher sie sind, um so besser kommen sie miteinander aus. Aus der Unendlichkeit des Lebens und der Welt pickt jedes Blatt sein besonderes Körnlein heraus und präsentiert es uns zierlich in goldenem Schnabel. So häufen sie einen unerhörten Reichthum um uns auf, und wer sie täglich betrachtet, muss täglich froher werden.

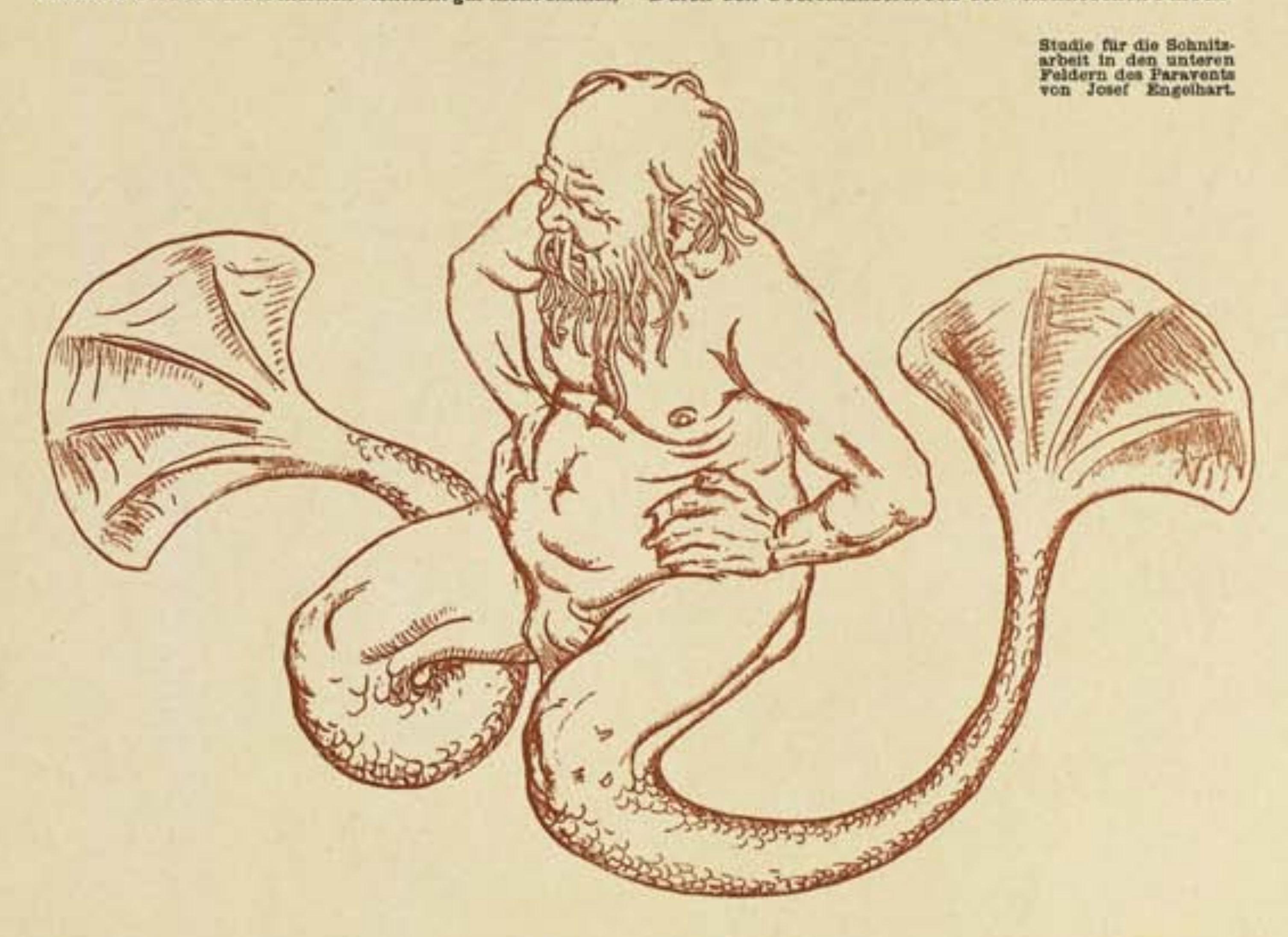
Im Berliner Kunstgewerbe-Museum war anderthalb Monate lang eine vortreffliche Collection dieser leichtfüssigen lieblichen Kunstwerke zu sehen. Es war wohl die schönste, jedenfalls aber die harmonischste Kunstausstellung, die die deutsche Reichshauptstadt im letzten Jahrzehnt gehabt hat. Und die ästhetische Erziehung, die davon ausgieng, wird sich hoffentlich bald und nachhaltig bemerkbar machen. Vor allem wird man, wie ich denke, gelernt haben, dass es des schweren Geschützes der „Ölgemälde“ gar nicht bedarf, um unsere Wohnwände ziervoll zu beleben. Man kann es bedeutend billiger haben. Und mögen diese Steindruckblätter auch nur tuscheln und plaudern, summen und schwärmen, kichern und spotten, sie wissen ihr kurzes Sprüchlein doch mit so viel Anmuth und Frömmigkeit zu sagen, dass sie ebenso erbaulich wie erfrischend wirken, und man für den täglichen Bedarf völlig damit auskommt. Die feierlichen Sonntagspredigten

Studie für die Schnitzarbeit in den unteren Feldern des Paravents von Josef Engelhart.



der „grossen Kunst“ kann man sich dann ja noch immer für besondere Gelegenheiten aufsparen.

Dies ist das Hübsche und Liebenswürdige der Künstler-Lithographien, dass sie ihre Abstammung vom Telegraphiegeist unserer Zeit nicht aufdringlich zu machen suchen. Sie wollen durchaus nicht durch Kürze verblüffen, und viele der Beschauer merken vielleicht gar nicht einmal, mit welcher Weisheit und Planmässigkeit hier die äusserste Sparsamkeit zum künstlerischen Princip erhoben ist. Vor den Schwesterkünsten, der Radierung und des Holzschnittes, die ja gleichfalls in unserer Zeit einen gewaltigen Aufschwung erfuhren, zeichnet sich nämlich das Steindruckverfahren — neuerdings beginnt man auch mit Aluminiumdrucken — durch einen bestechenden Reichthum an Ausdrucksmitteln aus. Wenn daher auch mit noch so wenig Farben und Linien gewirtschaftet wird, so sind doch im Vortrag selber die mannigfaltigsten Abtönungen möglich. Da existieren die Tuschmanier, die Kreidemanier, die Schabmanier, die Spritzmanier, und gestatten auch wieder unter sich die abwechslungsreichsten Combinationen. Durch den Übereinanderdruck der verschiedenen Farbenplatten wird dann auch coloristisch eine reiche Scala von Ton-Nuancierungen geschaffen, vom weichsten Hauch bis zu satter Tiefe. Das Wesentlichste aber ist, dass die Lithographie niemals hart und spitz wird, dass vielmehr alle Linien weich und zart aufsitzen und fast unmerklich verlaufen. Selbst ohne lineare Umrisse vermag die Lithographie zu wirken, so dass die Farben zuweilen



Studie für die Schnitzarbeit in den unteren Feldern des Paravents von Josef Engelhart.

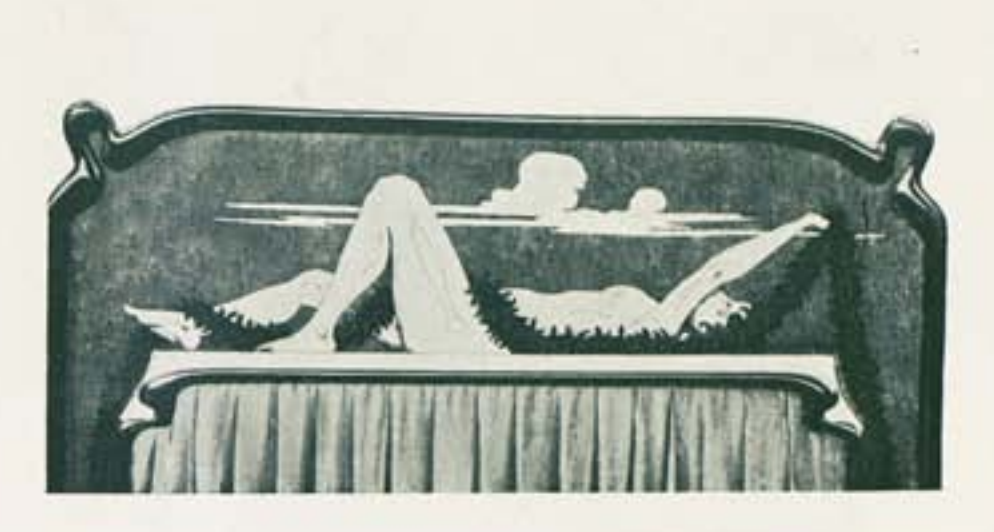
unmittelbar zu einander in Beziehung treten. Dies erzeugt dann den Eindruck von etwas Traumhaft-Mildem, Ungreifbar-Atmosphärischem, was namentlich den Landschaftsblättern zugute kommt.

Weil aber die Lithographien so knapp und discret alles sagen, können sie so vieles und keckes sagen. Sie können das Momentanste festhalten und ihm doch einen Hauch von Ewigkeit leihen. Sie wirken wie impulsive Niederschriften, und sind doch mehr als blosser Impuls.

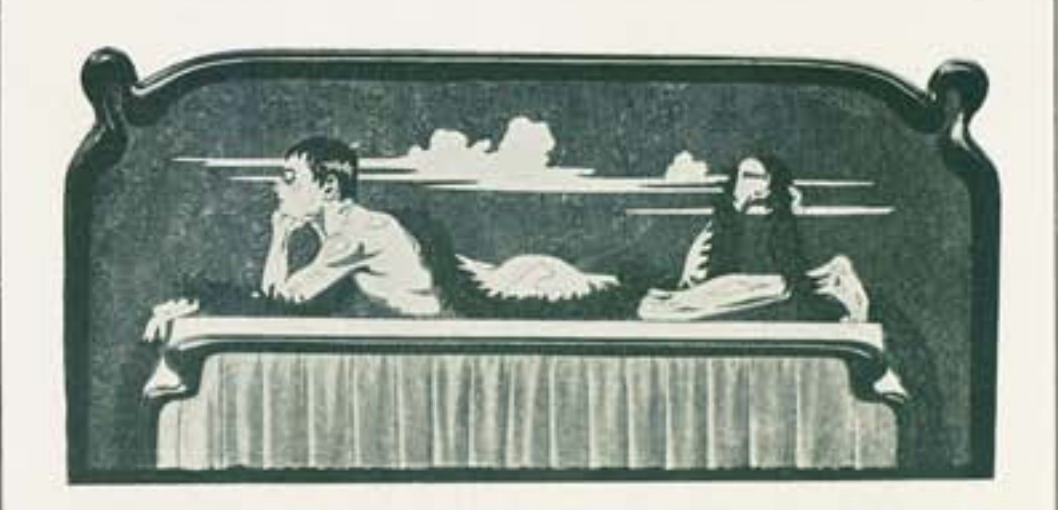
Zumal die FRANZOSEN haben es verstanden, viel Geist und Beobachtung darin niederzulegen. Ihre besten Zeichner und Caricaturisten, die Steinlen, Willette, Forain, Ibels, Toulouse-Lautrec, alle haben sich gelegentlich der Lithographie bedient, wenn sie das Leichte, was sie zu sagen hatten, doch mit besonderem Nachdruck herausbringen wollten. Wenn etwa STEINLEN einen zerknitterten Strolch zeichnet, der von zwei höchst reputierlichen und würdebärigen Polizisten abgeführt wird — mit der Unterschrift: Il a volé un pain! — so durchzuckt uns etwas bei dieser gespreizten Lächerlichkeit, wie eine Ahnung von der Tragikomödie des modernen Frankreich. Das wirkt wie ein telegraphisches Wettersignal der Zeit. — Doch ist der richtige Einfall sonst nicht das Entscheidende. Darin steckt noch zuviel stofflicher Reiz. Die Lithographie kann seiner entrathen, um sich ganz auf das Streng-Künstlerische zu concentrieren. So wirkt etwa TOULOUSE-LAUTREC durch die irritierende Frechheit seiner Zeichnung und den grausamen Widersinn seiner



Studie für die Schnitzarbeit in den unteren Feldern des Paravents von Josef Engelhart.



HOLZEINLEGEARBEIT V. ERSTEN FELDE
DES PARAVENTS VON JOS. ENGELHART.



HOLZEINLEGEARBEIT V. VIERTEN FELDE
DES PARAVENTS VON JOS. ENGELHART.



SCHNITZARBEIT
V. ERSTEN FELDE
D. PARAVENTS V.
JOS. ENGELHART.



SCHNITZARBEIT
V. ZWEITEN FELDE
D. PARAVENTS V.
JOS. ENGELHART.



Studie für d. Holzeinlegearbeit zum Paravent v. J. Engelhart.

Farbe. Einen Engländer im Moulin rouge malt er als violettes Schattenbild und daneben im grellsten zehrenden Licht zwei verfratzte Demimonde-Gespenster. Die Decadence-Cultur unserer Zeit, deren unbarmherzigster Historiograph er ist, wird von ihm durch diese bewusst-outrierte, phantastisch-unmögliche und doch in ihrem Wesen so unheimlich getreue Reproduction zugleich angebetet und verhöhnt. Man weiss nicht, ob man vor diesen Bildern, die das Widrigste und Abgeschmackteste mit perverser Wollust gleichsam aufbügeln, vor Wonne kreischen oder vor Schmerz hüpfen soll. Man thut natürlich keines von beiden, sondern denkt bloss still bei sich: „Wetter, was der Kerl KANN!"

Im „Können" ist aber unbedingt LUNOIS der Stärkste von den Franzosen. Ein Deutscher wird seine Lithographien zwar schwerlich liebgewinnen, aber bewundern MUSS er sie. Allenfalls könnte man einwenden, dass sie zu sehr den Reizen des gemalten Bildes nachgehen. Aber wo alle Mittel der Technik bis zu diesem Grade gesteigert sind, da hört die Kritik schliesslich auf. Gleich dem Amerikaner Dannat malt Lunois mit Vorliebe spanische Tänzerinnen, und er malt sie mit der ganzen Verve und Feierlichkeit ihrer Geberden im elektrischen Licht der Bühnenrampe. Das scharfe Aufeinandersetzen von Schatten und Farben gelingt ihm vorzüglich. Aber nebenbei gelingt ihm auch ein gutes Stück Menschennatur. Er ist kein Caricaturist wie Lautrec. Er will die schlichte Wahrheit wiedergeben, freilich mit jenem Überschuss an Leben und Farbe, den das gierig aufsaugende Künstlertemperament erzeugt. Dass sich die Lithographie seinen ungemein complicierten Ansprüchen gefügig erweist, spricht schlagend für die fast unglaubliche Dehnbarkeit ihrer Ausdrucksmittel. Aber sie erweist sich auch noch ganz anderen Ansprüchen gefügig. Unter den Händen eines LUCE oder SIGNAC wird sie zum leuchtendsten Sonnen-Impressionismus und arbeitet in der gewagtesten Punktierer-Technik. Einem CARRIÈRE dient sie, um in weichen Nebelschleiern über alle Formenfestigkeit dahinzufliessen und trotzdem den plastischen Eindruck von etwas Menschlich-Lebendigem zu erzeugen. Einem JEANNIOT aber verhilft sie zu einem farbigen Gedicht voll mildem Schmelz und sanfter Traurigkeit: zwei Landsleute, ein Soldat und ein Bauernmädchen, die in der mattbunten Dämmerung von einander Abschied nehmen: wortlos legt sie ihm die Hand auf den Arm, und so stehen sie steif nebeneinander und blicken sich treuherzig an. Auch hier, wie stets, ist mit sparsamen Zügen das Wesentliche herausgehoben und doch gibt es den Eindruck quillender Fülle.

Die DEUTSCHEN Lithographen sind im Figürlichen den Franzosen noch nicht ebenbürtig, versuchen sich auch seltener darin. Bloss etwa der Münchener FRITZ BURGER hat mit Erfolg eine Specialität daraus gemacht, indem er jene eigenthümliche Sorte von Weiblichkeiten festhält, die zwischen Gesellschaft und Bohème hin- und herpendeln. Sonst haben sich die Deutschen ganz überwiegend der Landschaft zugewendet, und sie haben darin so Vortreffliches geleistet, dass sie allen anderen Nationen weit voranleuchten. Zumal macht sich KARLSRUHE, das im Laufe der letzten Jahre mehr und mehr hervorgetreten ist, ungemein vortheilhaft bemerkbar. Es ist den Karlsruher Lithographen gelungen, die feinste Essenz des landschaftlichen Duftes auf ihre Blätter zu bannen und hierdurch zugleich poetisch und decorativ zu wirken.

Ich glaube, dass die Landschaft als eigentliches „Gemälde" in der uns bevorstehenden Entwickelung mehr und

mehr verschwinden oder doch zurücktreten wird. Sie bietet der grossen Kunst schon jetzt kaum mehr ein wirkliches Problem. Was darin für sie zu suchen war, hat sie gefunden und hat es auszudrücken gelernt. Aber für die sogenannte „Kleinkunst" der Lithographie bietet die Landschaft gerade heutzutage ein überaus dankbares, eigenartiges und stofflich wie auch formal kaum je erschöpfbares Stoffgebiet. Denn was ersehnen wir heute von einer künstlerisch wiedergegebenen Landschaft? Doch ganz gewiss nichts Ansichtshaftes, auch nichts Heroisches — wohl aber intime Poesie. Ein Landschaftsbild soll auf uns wirken, wie ein Gedicht. Es soll einen lebendigen Hauch von grosser, unentweihter Natur in unsere Stadtstuben tragen. Und gar nicht genug von diesen Gedichten können wir um uns anhäufen. Eines soll immer das andere ablösen, damit aus ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit die Unendlichkeit der Natur selber uns anzublicken scheine. Und darum muss das Landschaftsbild, wie jedes echte Gedicht, kurz und voller Stimmung sein. Es soll uns nur wenig sagen, dies aber mit voller Kraft und mit all seinem innewohnenden Zauber. Und darum ist die Lithographie, die sich auf die knappe Sprache beziehungsvoller Andeutungen so meisterlich versteht, vielleicht an erster Stelle berufen, unserem dürstenden, landschaftlichen Gefühl in der Kunst Genüge zu thun.

Was die Karlsruher hier geleistet haben und alle Tage leisten, das wird sicher auf lange hinaus vorbildlich bleiben. Kunsthistorisch scheint es mir schon allein um deswillen im höchsten Grade hervorstechend zu sein, weil hier zum erstenmale der Einfluss Japans vollständig und bis auf den letzten Rest europäisiert wurde. Bloss für den Gelehrten, der die Entwickelung eines Menschenalters im Geiste zurückverfolgt, ist die von Japan kommende Einflusswelle in ihren letzten Verebbungen noch bemerkbar. Der naive Beschauer wird einfach ausrufen: „Wie ungemein DEUTSCH empfunden!" — und er wird vielleicht bloss einen Moment lang ein ganz klein wenig stutzig werden, dass hier der deutsche Künstler sein tiefes, mächtiges und andachtvolles Naturgefühl zugleich so ziervoll und präcise auszudrücken versteht. Es gibt in der That bei den Karlsruhern kein unklares Gewoge von landschaftlichen Empfindungen und Eindrücken mehr. Auch das Vage, wo sie es gestalten, geben sie mit vollem Bewusstsein und Raffinement, mit reiner künstlerischer Freude wieder. So malt etwa VOLKMANN seine Vollmondnacht. Eine spärlich bewaldete Berghalde, langsam ansteigend, in grauem Dämmer schwimmend. Ganz winzig ein paar lauschende Rehe. Eine Blockhütte, bloss mit dem Dach hervorlugend. Und oben der Mond, von matt-milchigem Dunstkreis umflossen. Das alles kann nicht sparsamer und einfacher ausgedrückt sein und doch ist alles, was wir dabei empfinden und träumen, herbeigezaubert. Oder er zeigt uns ein paar Bäume, die vom Abendwind bewegt werden, mit gebogenen Zweigen und raschelnden Blättern — oder beim Einbruch der Nacht in einer verlorenen Hütte ein einsames Licht, mit fast unsichtbar zartem Rauchdunst über dem Schornstein — oder ein paar fliegende Kraniche über einem kleinen in die Heide eingesenkten Weiher, mit einem Kamm schwarzer Bäume auf dem Rücken des Hügels. Und so ist jeder dieser Karlsruher Landschafts-Lithographen ein Dichter: KAMPMANN, der rothglühende Abendhimmel hinter dunklen Baumstämmen liebt, aber auch ganz schattige, fast übereinfache Landschaften mit spärlichen Linien; E. R. WEISS, der bekannte decadent-symbolische Verspoet, der aber als Zeichner und Lithograph weit annehmbarer ist, obwohl ein wenig unstet: sein bestes Blatt „Der Bach"; GUSTAV GAMPER, gleichfalls mit Versen hervorgetreten, ein überaus zart empfindender Landschaftspoet, durchseelt, duftig, licht und einschmeichelnd-ornamental; WULFF, der eine „Dämmerung", KOCH, der einen „Abend", LANGHEIN, der eine „Nacht" vor uns wachgerufen hat; STURZENEGGER, der mit seinem schattigen „Bergabhang" hinter Volkmanns „Vollmond" nicht zurückzustehen braucht; HEINRICH HEYNE, wohl technisch der Virtuoseste, der das zitternde Wasserbild mit täuschender Treue festzuhalten weiss; und, last not least, KALLMORGEN, der uns Nachtbilder von Hamburg und Amsterdam zeigt, auf denen das Kämpfen der Dunkelheit mit dem künstlichen Licht zu raffinierten malerischen Wirkungen ausgenützt ist. Seien daneben noch Künstler wie GRAF KALIKREUTH und CARLOS GRETHE, die indes nicht mit Landschaftlichem hervortreten, genannt, so wird man, zumal der Namen keineswegs alle aufgezählt wurden, gewiss erkennen, welch reich entwickeltes Künstlerleben in der Stadt, die als die Westwacht des Deutschthums dasteht, sich hebt und regt.



≡ Die Selbstgenügsamkeit ≡ Groteske von Rudolf Bacher.

Auch sonst geht die Kunst der Lithographie in Deutschland bedeutsam empor, zumal ein Meister wie HANS THOMA seit Jahren zu ihren Vorkämpfern gehört. Es sei indes darauf verzichtet, der Beispiele mehr noch anzuführen.

Den österreichischen Künstlern mögen aber die Erfolge, die ihre deutschen Brüder errungen haben, ein Sporn sein, nicht zurückzustehen! Denn in dieser Kunst, die zugleich so reich und so bescheiden ist, lässt sich noch vieles sagen und wagen.







Buchschmuck
v. J. Hoffmann.

PLASTIK VON
ED. HELLMER.



STUDIE VON ADOLF HÖLZL.

BUCHSCHMUCK V.
JOSEF HOFFMANN.





STUDIE VON ADOLF HÖLZL.



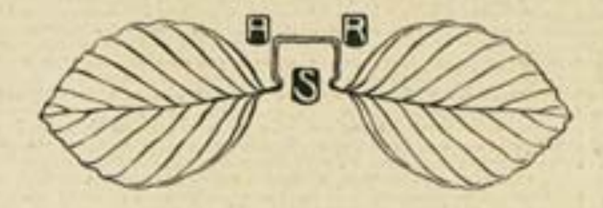
BUCHSCHMUCK V.
JOSEF HOFFMANN.

PLASTIK VON
ED. HELLMER





Buchschmuck für V. S. gezeichnet v. J. Auchentaller.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Kolo Moser.

ÜBER MODERNE POESIE UND MALEREI.

Ich hörte einmal jemand sich kurz über den Unterschied zwischen alter und neuer Dichtkunst äussern. Langsam, wie einer, der im Sprechen die Wunder seiner Gedanken aus dem Gemüthe schöpft, sagte er: „Der alte Dichter war ein wundervolles Kind; auch der neue Dichter ist ein Kind — aber ein armes, armes Kind." Diese Worte können, so geschrieben und gelesen, nicht besonders merkwürdig erscheinen, für mich aber, da ich sie von jemand aussprechen hörte, der selbst diese beiden Kinderseelen in sich hatte, besassen sie die Neuheit und Fülle einer Offenbarung. Ich sah das wundervolle Kind, das die Welt wie eine grosse goldene Kugel, in der sich wechselnd helle und dunkle Bilder spiegeln, in der Hand hält, und mit seinem unschuldigen Munde staunend erzählt, was es sieht; und sah das arme Kind mit seinen hungernden Augen über die Erde, über das Meer, durch die Wolken, in die Unendlichkeit hinein suchen, um einen Weg in sein Herz zu finden, worauf es die Hand gepresst hält, das es klopfen fühlt in seiner eigenen Brust, und das ihm doch ferner weg und unbekannter ist, als die Sterne im Raume.

In Jakobsens Werken, wo das Moderne so stark und schön sich verkörpert, begegnen wir auf Schritt und Tritt diesen Menschen, die am Heimweh nach dem Vaterlande in ihrer eigenen Brust sterben. Sie suchen die unvergessbaren Dinge, die sie in ihren Träumen sahen, in der Aussenwelt, wo sie sie doch niemals finden können; in sich selbst zurückgeschreckt, weil, was sie draussen sehen, ihnen fade, kalt und hässlich scheint, schwelgen sie in ihrem körper-

Buchschmuck für V. S. gez. v. Carl Müller.



Buchschmuck v. J. Hoffmann.

losen Paradiese, bis der darbende Körper sich wieder regt und mit verdoppelter Begierde sich in seine Welt stürzt, um an sich zu reissen, was dem ganzen Menschen wiederum nicht genügen wird. In diesem fruchtlosen Kreislauf hetzen sich die Kranken zu Tode; zwischen überirdischer Wonne, rohem Sinnengenuss, Ekel und unstillbarer Sehnsucht zittert ihr Leben. Wer in Jakobsens Werken liest, tritt in den Zauberkreis eines solchen Daseins mit hinein. Man fühlt sich nicht befriedigt, beruhigt, ins Leben gestärkt, vielmehr weit weg vom Leben, innerhalb eines grenzenlosen Bereiches, das einem niemals zuvor umgeben hat. Trotzdem scheint alles so bekannt und wahrer als die Wirklichkeit. Denn es ist ein Duft aufgestiegen, wie er von einem Blumenbeete kam, das irgendwo im Garten unserer Kindheit blühte, ein Ton, der an ein Lied erinnert, das wir hundertmal gehört haben, wir wissen nicht, wo; aber Duft und Ton haben ihren eigenthümlichen Zauber dadurch erhalten, dass sie lange ein dämmerndes Dasein in unserem Innern lebten.

Dieser Duft, dieser Ton geht auch von modernen Bildern aus und lässt sie untereinander verwandt erscheinen, in welchem Lande sie auch entstanden sein mögen. Sie gleichen sich wie verschiedenartige Gegenstände, die in derselben Truhe von Sandelholz gelegen haben. Wenn der moderne Maler einen Sonnenuntergang malen will, so will er nicht allein, wie etwa die früheren es thaten, malen, was er gesehen hat, sondern vor allen Dingen das, was er fühlte, als er ihn sah, die ganze Musik von Empfindungen, das Meer von Stimmungen, dunkeln, halbhellen, grauen, glänzenden, die sein Herz dabei überstürzten. Er malt nicht die Wiese, wie sie vor seinen Augen grünt und blüht, sondern die Wiese, wo er als Kind im Grase versteckt sass, mit einer Luft darüber, in der das hoffnungsfrohe, glockenhelle Gelächter, das damals nie erlosch, zu spüren ist; die Wiese, wo nachts Erlkönigs Töchter getanzt haben, dass die höchsten Spitzen der Gräser noch davon beben; die Wiese, wo die Schattenleiber der Todten zwischen Asphodelos gewandelt sind, oder wo um die Mittagzeit die blaue Blume aufblüht und ihr Haupt in der einsamen Sonne badet.

Nun kann man sagen, dass in der Kunst und Poesie aller Zeiten die Phantasie mitgewirkt und Gebilde geschaffen hat — Engel, Teufel, Kentauren, Harpyen, Drachen — die in der Natur nicht anzutreffen sind. Es ist eben jeder Künstler ein Kind, das Wunder in der Natur sieht. Der Unterschied ist der, dass jene Künstler innerhalb der Natur phantasierten, sie nach aussen erweiterten, ihr neue Figuren schufen, während der neue die Figuren selbst neu macht, verwandelt, dadurch, dass er ihr Inneres, ihre Seele, nach aussen kehrt, sie durch die bekannten Formen durchscheinen lässt, dass diese als unwesentlich fast verschwinden. Malen verschiedene Maler ein Haus auf der Heide, so sind gewisse Umrisse gegeben, die ein jeder auf gleiche Weise darstellen muss, die jeder Beschauer als dieselben erkennt. Im Auge eines jeden würde man dasselbe Bild wahrnehmen. Aber im Gehirn eines jeden werden noch andere Nervencentren mitwirkend in Bewegung gesetzt, die bei jedem verschiedenartig arbeiten, und dies Mitfühlen wird sich durch Licht und Farbe auf dem Bilde geltend machen. Die Farbe ist für den Maler, was für den Dichter der Stil ist: der unmittelbare Ausdruck des inneren Wesens, das Medium der Seele. Das Phantastische moderner Malerei und Dichtung liegt nicht in DER WAHL der Gegenstände, sondern in der Beleuchtung, in welcher der Künstler sie erscheinen lässt. In gewisser Weise ist demnach





das modernPhantastische realistischer: die Wunderwesen der alten Fabel gibt es nicht, aber die Empfindungswunder, die wir in den Farben eines Gemäldes spüren, sind wirklich. Daher kommt es, dass moderne Bilder oft ebenso realistisch wie wunderbar erscheinen.

Für den Maler EXISTIERT das, was er malt, und ebenso für diejenigen Beschauer, die dem Maler innerlich verwandt sind, wenigstens insofern, als grosse Erregbarkeit sie in den Stand setzt, ihm nachzuempfinden. Auch kann man bemerken, dass modernen Bildern und Büchern gegenüber leidenschaftlich Partei genommen wird: den einen sind sie Offenbarungen, mehr aussprechend, u. zw. tiefer, wahrer, getreuer, als je vorher in der Kunst geschah, den anderen sind sie unverständlich, Blödsinn oder Ziererei. Gewiss sind nicht alle modernen Kunstwerke echt; da es keinen Massstab gibt für die Wahrnehmungen, die jeder einzelne in seinem Innern macht, hat die Willkür ungeheuren Spielraum. Schwindeleien und Nachahmungen sollen aber das Echte nicht entwerten.

Nun gibt es aber viele moderne Kunstwerke, die zwar den Eindruck des Echten, aber auch den des Kranken machen. Und man könnte fragen, ob überhaupt die unverhältnismässig grosse Entwickelung des Nervenlebens gesund sei? Grössere Vollkommenheit herrschte allerdings, wenn der Mensch sich harmonisch, nämlich seine Natur und seinen Geist gleichzeitig entwickelte. Nur unter solchen Menschen werden die Künstler sein, die das ganz Grosse und Dauernde schaffen. Sie sind aber selten. Und die Hervorbringungen der anderen, die ein einseitig gesteigertes Leben zu Künstlern macht, werden schneller einen grösseren und enthusiastischeren Kreis von Anhängern finden, weil auf hoher Stufe die Halben und Kranken zahlreicher sind, als die Ganzen.

Dass die phantastische oder romantische Kunst überhaupt berechtigt, ja dass sie im Grunde die einzig berechtigte ist, darüber kann kaum ein Zweifel sein. Wie bald würde der Mensch der Erde überdrüssig geworden sein, wenn er sie nicht durch das bunte Glas seiner Phantasie betrachtete. Nur deshalb ist die Natur ewig jung, ewig neu, weil der ewig wechselnde Mensch sie anschaut. So sagt Schiller, von dem man doch sicher sein kann, dass er kein Verständnis für die sogenannte moderne Kunst gehabt hätte:

Alles wiederholt sich stets im Leben,
Ewig jung bleibt nur die Phantasie,
Was sich nie und nimmer hat begeben,
Das allein veraltet nie.

Also soll man in der Kunst nicht fragen, ob etwas wirklich in der Natur vorkomme; auch nicht, ob es wirklich vorkommen könne; sondern ob es wirklich im Innern des Menschen vorkommen könne. Wenn das ist, gehört es deshalb allein noch nicht der Kunst an, aber es KANN ihr doch angehören.

Kunstwerke der Art, an denen hauptsächlich das Innere des Menschen Antheil hat, geben uns nicht eine bestimmte Ansicht des Lebens, nicht ein Stück Natur, das wir wegen seiner Schönheit, Treue oder Eigenart gern in uns aufnehmen. Ihr eigentlicher Wert besteht darin, Medium zu sein für das Jenseits, wenn man die geheimnisvolle Innenseite der Welt so nennen will. Sie haben etwas von der Kraft der Springwurzel im Märchen, die dem, der sie findet, die Erde mit ihren Schätzen aufschliesst. Und im Märchen sind es auch immer nur wenige Auserlesene, die Lieblinge der guten Geister, die die seltene Wurzel entdecken und in deren Hand sie Wunder thut; die anderen treten sie als ein nutzloses Kraut mit Füssen.

Dr. RICARDA HUCH.



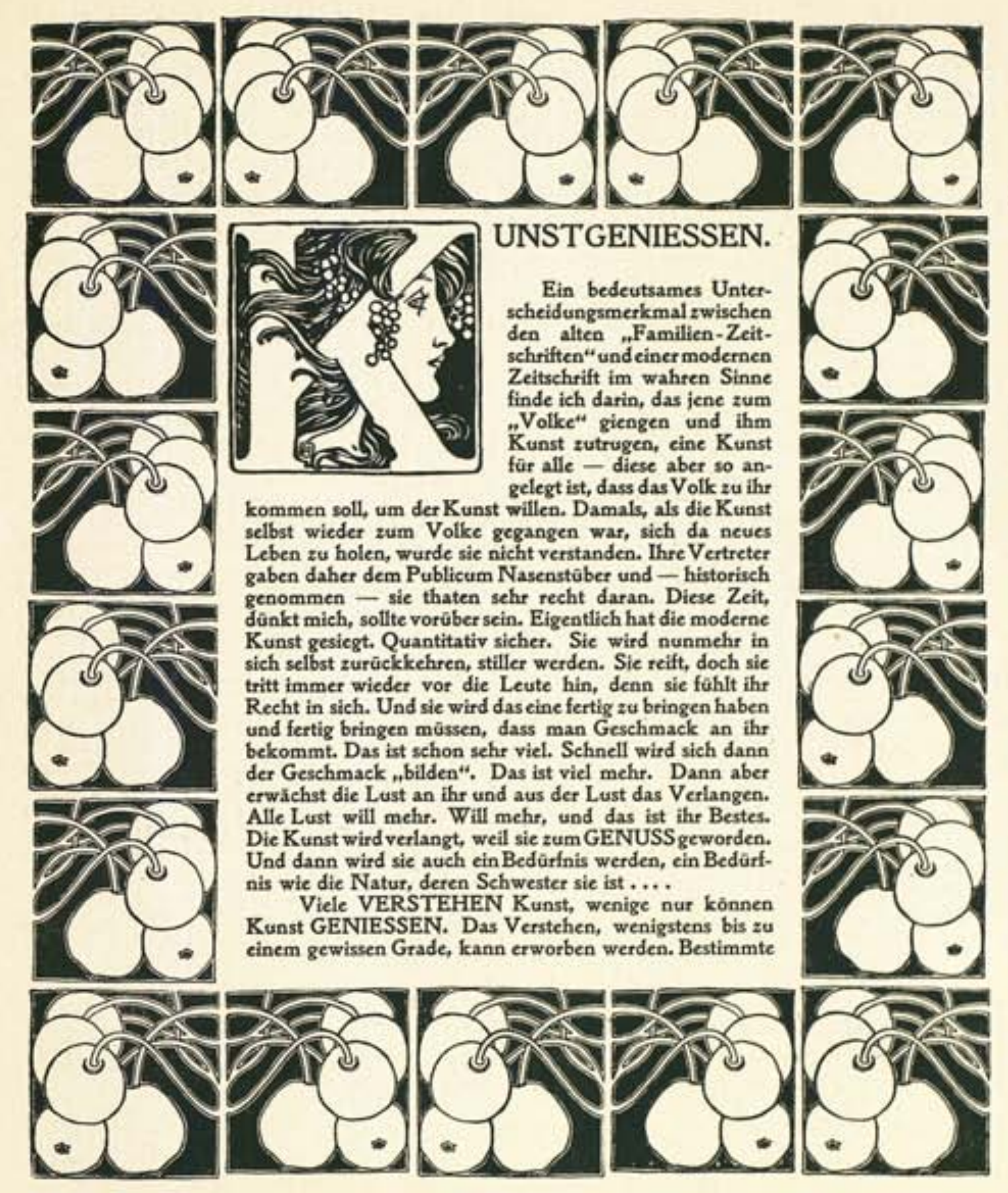
Buchschmuck für V. S. gez. v. Karl Müller.

Buchschmuck v. J. Hoffmann.

Buchschmuck v. J. Hoffmann.



EIN WIENER BAUM.
AQUARELL V. RUD. ALT.



Buchschmuck v. J. Hoffmann.

Initial von Kolo Moser.

KUNSTGENIESSEN.

Ein bedeutsames Unterscheidungsmerkmal zwischen den alten „Familien-Zeitschriften“ und einer modernen Zeitschrift im wahren Sinne finde ich darin, das jene zum „Volke“ giengen und ihm Kunst zutrugen, eine Kunst für alle — diese aber so angelegt ist, dass das Volk zu ihr kommen soll, um der Kunst willen. Damals, als die Kunst selbst wieder zum Volke gegangen war, sich da neues Leben zu holen, wurde sie nicht verstanden. Ihre Vertreter gaben daher dem Publicum Nasenstüber und — historisch genommen — sie thaten sehr recht daran. Diese Zeit, dünkt mich, sollte vorüber sein. Eigentlich hat die moderne Kunst gesiegt. Quantitativ sicher. Sie wird nunmehr in sich selbst zurückkehren, stiller werden. Sie reift, doch sie tritt immer wieder vor die Leute hin, denn sie fühlt ihr Recht in sich. Und sie wird das eine fertig zu bringen haben und fertig bringen müssen, dass man Geschmack an ihr bekommt. Das ist schon sehr viel. Schnell wird sich dann der Geschmack „bilden“. Das ist viel mehr. Dann aber erwächst die Lust an ihr und aus der Lust das Verlangen. Alle Lust will mehr. Will mehr, und das ist ihr Bestes. Die Kunst wird verlangt, weil sie zum GENUSS geworden. Und dann wird sie auch ein Bedürfnis werden, ein Bedürfnis wie die Natur, deren Schwester sie ist . . . .

Viele VERSTEHEN Kunst, wenige nur können Kunst GENIESSEN. Das Verstehen, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, kann erworben werden. Bestimmte







Buchschmuck v. J. Hoffmann.

Mittel dafür kann man jedem geben, z. B. Erlernen der historischen Entwickelung, Merkmale gewisser Hauptströmungen, Einblicke in die Technik etc. Vor denen, die nur von da aus verstehen, haben die Künstler mit entschiedenstem Rechte einen horror. Sie schimpfen stets auf ihre Schulmeisterweisheit. —

Wie man Kunstwerke geniessen soll, kann man nicht lehren. Man müsste es denn fertig bringen, das WESENTLICHSTE eines Kunstwerkes in Worte zu fassen. Das versagt aber stets, auch dem Besten, auch dem Künstler selbst. Oder gerade diesem. Das Wesentlichste kann nur GEFÜHLT werden. Und vieles im Reiche der Gefühle bleibt uns dunkel. Wir stehen vor einem „Etwas", das eine Wirkung auf uns ausübt. Hier freilich kann das Verständnis helfend beispringen, es kann die Gefühle zu einer etwaigen Klarheit steigern helfen, also, dass wir uns genauere Rechenschaft darüber geben können. (Beim Kritiker werden sich also beide vereinen; der Künstler selbst hat nach dem einen wenig zu fragen. „Bilde Künstler, rede nicht." Auch WAGNER macht keine Ausnahme, zeigt nur einen besonderen Fall . . .)

Wer Kunst geniessen will, muss KÜNSTLERISCH EMPFINDEN können, muss KÜNSTLERISCHES GEFÜHL haben!

Er muss diese nervöse Feinheit in sich tragen und diese feine Nervosität, die sofort erregt, in Stimmung versetzt wird und des Kunstwerks Innengehalt auf sich wirken fühlt. Er muss der Kunst gegenüber Medium sein. Aus der Stimmung heraus wird ihm der erste Genuss dunkel, unklar — und vielleicht gerade darum von heimlichstem Reize. In der Stimmung wirkt das Mystische aller Kunst an sich . . .

Der Geniessende muss zugleich auch eine gewisse Nachgiebigkeit und Entäusserungsfähigkeit haben, Fernliegendes, Widersprechendes zu goutieren. In ihm müssen sich alle Richtungen eben in dem einen Mystischen, dem echten Kunstgehalt, den er wirkend fühlt, vereinen.

DER GENIESSENDE MUSS SELBST KÜNSTLER SEIN, IN DEM SINNE, DASS ER KÜNSTLERISCH ERLEBT! Daraus schöpft er den höchsten Genuss, denn sein höchstes künstlerisches Erleben wird ihm durch das Kunstwerk. Dieses ist aus dem tiefsten und reichsten inneren Erleben geboren, es fasst oft eine ganze Kette von Erlebnissen zusammen, es ist selbst ein Erlebnis, das ein Inneres ganz wiederspiegelt.

Das Kunstwerk versetzt uns in einen gewissen Rausch, in eine selige Erregung während des Genusses. Wir sind von ihm erfüllt. Vieles ward in uns gelöst und die suggerierte Stimmung beherrscht uns. Wir schwelgen — und nehmen alles in uns auf, was das Werk zu geben vermag. Wir fordern nicht Rechenschaft von uns selbst, wir scheuen alles Fragen, wir geben uns nur hin. Wir gehen selbst im Kunstwerk auf und suchen uns nicht zu ihm in Beziehung zu setzen. Doch dies hält nicht an. Nach und nach klärt sich's in uns. Das morgen hat nur noch ein Nachzittern vom gestern. Es ist wie ein Duft, wie ein Hauch, wie ein Klang. Er RUHT in der Seele. Er hat sich darin behalten, wie das stille Wimpernheben eines Räthselauges. Es ist das Feinste des Kunstwerks, was nicht verwischt werden kann — sein Nachklang. DAS FEINSTE DES KÜNSTLERISCHEN GENIESSENS IST DER NACHKLANG!





Buchschmuck v. J. Hoffmann.

Der beste Kritiker ist das Gedächtnis. Nur die grossen Künstler, nur die echten Werke fordern es. Es ist der Wertmesser der Tiefe. Alles Manierierte, und sei es auch eine gewisse „natürliche Manier", alles Virtuose, es lässt keinen Nachklang zurück, es wird vom Gedächtnis verloren. Man versuche es nur. Wie wenig bleibt von der Unmasse des Gebotenen! Sei's Poesie oder Malerei, Architektur oder Musik, unerbittlich scheidet das Gedächtnis aus. Ich habe gerühmte Gemälde oft gesehen und doch vergessen manchen Thoma z. B. nur einmal. Und ich habe ihn nicht wieder verloren. —

Der Geniessende muss mit Liebe vor das Kunstwerk treten. Er muss sich ganz hineinversenken, ganz darin aufgehen können. Seine Liebe muss so stark sein, dass sie sich durch Schwierigkeiten nicht abschrecken lässt, und sie muss einen so tiefen Ernst in sich tragen, dass sie nicht oberflächlich über ein Werk, dessen Gehalt ihr nicht sofort anklingt, hingleitet. Dann findet sie das Beste des Kunstwerkes und sein Wichtigstes: DIE PERSÖNLICHKEIT. Sie trägt neue Schlüssel in Händen, sie macht uns den Genuss um so umfassender, je klarer wir sie erkennen. Sie löst die letzten Fragen. Und tritt uns da, wo uns Kunst entgegentritt, nicht die Persönlichkeit entgegen? Und ebenso umgekehrt? Oder gibt es eine unpersönliche Kunst, von Michel Angelo bis Böcklin, von Dante bis Goethe und Liliencron, von Bach bis Beethoven und Wagner? Und trägt nicht ein gut Theil der Grösse dieser Künstler gerade ihre Persönlichkeit und nicht auch ein gewaltiges Mass ihrer Wirkung?! . . . .

Zwar sagt Nietzsche sehr richtig von der Wagner'schen Kunst: „Man denkt bei dem Wagner'schen Kunstwerk weder an das Interessante, noch das Ergötzliche, noch an Wagner selbst, noch an die Kunst überhaupt, man fühlt nur das Nothwendige", aber fliesst dieses „Nothwendige", diese wunderbare Suggestionskraft nicht gerade erst recht und nur aus dem Persönlichen, aus der Schöpferkraft und Gestaltungstiefe der Persönlichkeit, die ich überragend, übermenschlich in ihrem Werke bewusst oder unbewusst fühle und der ich mich beuge — in Nothwendigkeit, in der Fülle meines Genusses aber auch zugleich! Und ist die viel gerügte und bewunderte „Objectivität" Goethes, soweit sie seine Lyrik insbesondere angeht, nicht auch nur künstlerisch erhöhte und damit gemeisterte Subjectivität? Und tritt nicht diese Subjectivität in seinen objectivsten, objectiv einem Kunstprincip nachgeschaffenen DRAMEN in den wunderbaren, reichen Sentenzen wieder und wieder hervor, heute noch von eigener Wirkung und uns die Möglichkeit des Geniessens schaffend! . . .

Aus dem Lebensinhalte des Künstlers fliesst sein Werk. Aus seinem SCHICKSALE heraus ist es geschaffen, das nach Goethe in seinen „Verdüsterungen und Erleuchtungen" besteht. Das zu erkennen, ist dem Geniessenden der beste Schlüssel. Je mehr ER ihm aufschliesst, umso voller strömt es ihm entgegen . . .

Freilich berühren sich gerade in der Persönlichkeit Kunstgefühl und Kunstverständnis. Auch dies dürfte für die Wichtigkeit derselben in Bezug auf das Kunstwerk selbst sprechen, vermindert zugleich aber auch nicht ihren besonderen Wert für den Kunstgenuss. Ich möchte denn noch betonen, dass — wenigstens aus dem EINZELNEN Werke und gerade





bei den suggestivsten Künstlern — die Persönlichkeit und ihre Wirkung uns nur DUNKEL im Gefühl liegen, dass uns aber ihre Nähe zu einer sicheren Gewissheit schon geworden sein kann.

Mit der Persönlichkeit zusammen fiele denn der Hauptsache nach auch vieles von all dem, was man noch über Richtung, Milieu, Technik, Anschauungen der Zeit, die im Kunstwerk wiederklingen, Zukünftiges, von dem uns ein Hauch entgegenweht, sagen wollte. Manches davon gehört ins Gebiet der Erkenntnis und ist vor allem dem Kunstgelehrten wichtig, greift aber auch insofern in das Gebiet des Fühlens über, als es diesem zur Klarheit verhilft, es stärkt und unterstützt. Im übrigen findet alles in der überragenden künstlerischen Persönlichkeit seinen Einklang. Sie findet zu der Tiefe ihres Inhalts kraft ihrer Schöpfergabe die adäquate Form, sie macht sich alle Mittel unterthan und geht ihren eigenen Weg trotz Schule und Richtung, sie bewahrt den Stil — so einer vorhanden — und drückt ihm ihren persönlichen Stempel auf, sie schafft einen neuen Stil, unbewusst, indem sie sich selbst gibt, sie steht in ihrer Zeit und trägt doch die eigene Welt in sich, sie thut nur das eine: sie gestaltet und geht in die Zukunft. Denn alle grossen Künstler sind Pfadfinder und — Erfüller. Ihr reifstes Können aber ist — Zukunftskunst . . .

Buchschmuck v. J. Hoffmann.

Erhebend wird dem Geniessenden auch davon ein Schein aufgehen, wenn er dem Kunstwerke EIGNEN LEBENSINHALT entgegenbringt. Hier schliesst sich der Ring. Ausgang und Ende. Die Schlange, die sich in den Schwanz beisst. Aus diesem Ring werden wir in der Kunst nie kommen. Werden wir nie kommen WOLLEN. Er umzirkt Gegenwart und Zukunft, um nicht von Zeit und Ewigkeit zu reden . . .

Vom eignen Lebensinhalte aus muss alle Kunst genossen werden. Jahre bringen ihn nicht, äussere Geschehnisse auch nicht. Ein künstlerisches Gemüth erwirbt ihn von Augenblick zu Augenblick. Die Jahre machen ihn reifer und tiefer, aber er bewahrt sich seine Jugend. So ist er Alter und Jugend zugleich. Neue Thore thun sich auf, neue Perspectiven eröffnen sich. Der Schmerz trägt eine Stille in sich nach der Überwindung und gelassen liegt alles Schwere und Dunkle daneben. Alle Sehnsucht und Hoffnung, alles Verfehlte und Unerreichte, es ist INHALT geworden. Es liegt in der Seele wie ein Traum. Es ist das Leben selbst. Und alles Lebens klingt ein sanfter Nachklang . . .

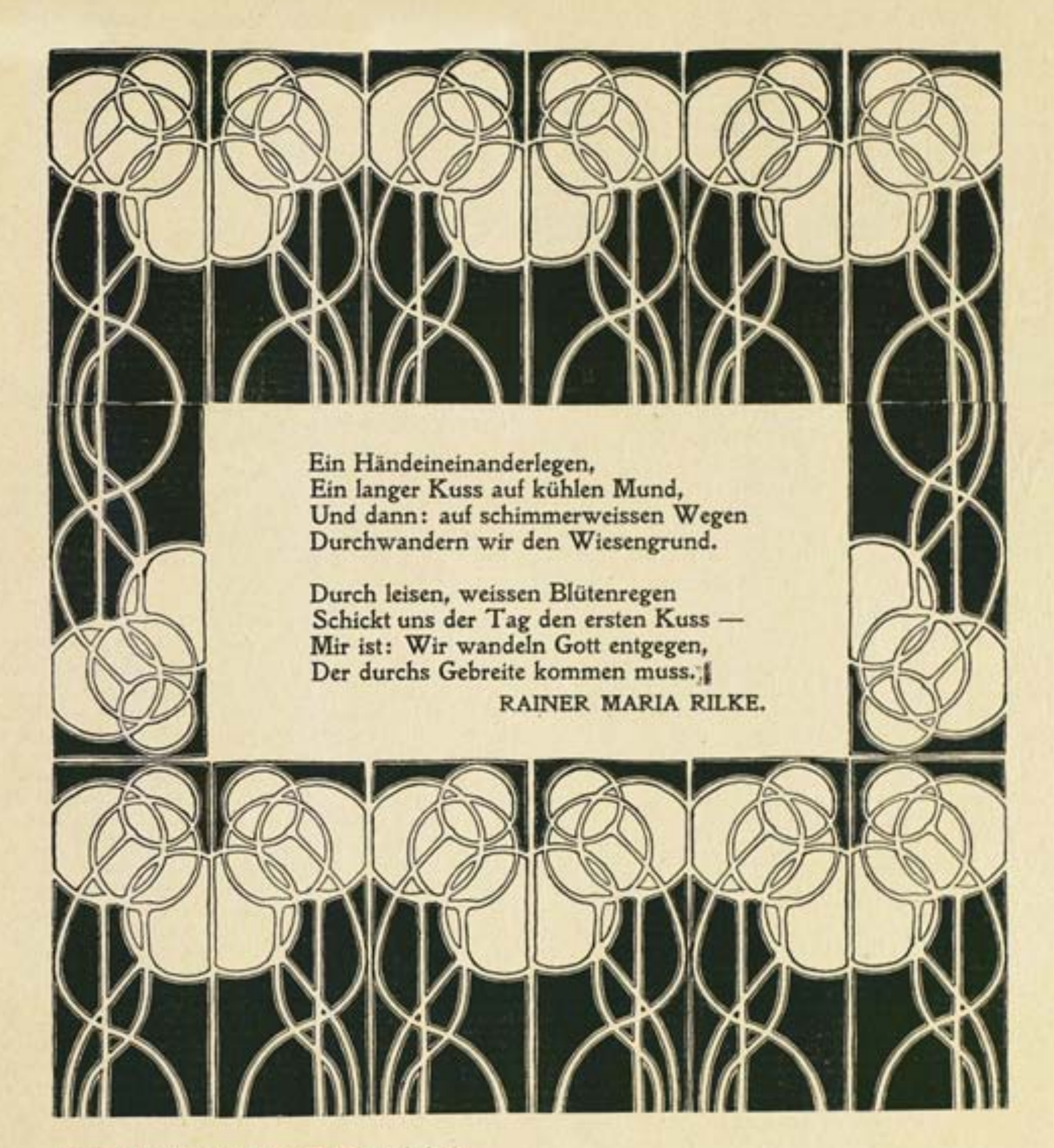


So vereinigen sich Leben und Kunst wunderbar zum Kunstgenuss. Man soll nicht dabei alt geworden sein, nicht alt dabei werden. Unverkümmert die Freude, in hingebender Liebe immer wieder verjüngt. Das Alter ist die schwere Tragödie des Künstlers, es gebiert dem Geniessenden kein Leben mehr . . .

Und nun noch einen Schritt und das Feinste des Genusses fienge an, das Geniessen des Gourmet, das Nuancierteste, das Nervöse, Decadente, Raffinierte, Sensible. — Ich glaube, es ist gut und recht, den Genuss in uns so weit zu steigern, als möglich, unserem Lebensinhalte, dem INDIVIDUELLEN in uns Rechnung tragend, ihm genügend. Dann ist ja freilich zum Krankhaften oft nur ein kleines Schrittchen. Wir mögen es streifen, — es ist oft schwer zu beurtheilen, wo und wann wir es streifen — aber wir wollen uns nicht ermüden. Wir wollen uns den gesunden Kern bewahren. Wir wollen nicht die Schwester der Kunst vergessen, die uns neu stärkt und erquickt, deren Schalen immer fliessen und verjüngenden Heiltrank spenden, wenn wir in den Armen der Kunst uns vergessen haben: DIE NATUR! Es gilt den Geniessenden, immer — aber es hat auch immer den Künstlern gegolten . . .

WILHELM HOLZAMER.





Ein Händeineinanderlegen,
Ein langer Kuss auf kühlen Mund,
Und dann: auf schimmerweissen Wegen
Durchwandern wir den Wiesengrund.

Durch leisen, weissen Blütenregen
Schickt uns der Tag den ersten Kuss —
Mir ist: Wir wandeln Gott entgegen,
Der durchs Gebreite kommen muss.

RAINER MARIA RILKE.

(Aus „Advent“, Verlag von P. Friesenhahn.)

≡ FLOXBLÜTEN. ≡ STUDIE VON J. STANISLAWSKI.



Buchschmuck v. J. Hoffmann.



BUCHSCHMUCK.

Was verstehen wir unter Buchschmuck? Seltsam naiv, wie die Frage erscheint, ist sie dennoch berechtigt, doppelt berechtigt vom Standpunkt unserer heutigen, unendlich sensiblen und verfeinerten Kunstempfindung. Das Wort an sich ist ja allerdings in seiner synthetischen Kürze so klar bezeichnend, wie kaum ein zweites. Es handelt sich um den Schmuck des Buches, zum Unterschied von seinem eigentlichen Zweck und Inhalt. Wir wollen unsere Bücher „schmücken" — von innen und aussen — damit sie uns nicht nur „klug" machen, belehren oder schlechthin die Zeit vertreiben, sondern auch durch ihre blosse äussere Erscheinung erfreuen. Ihr Anblick soll in uns ein unmittelbares Wohlgefallen hervorrufen, ganz abgesehen von ihrem literarischen Inhalt. Durch den Schmuck können und sollen unsere Bücher erst zu einem unveräusserlichen Theil unserer täglichen künstlerischen Umgebung gemacht werden.

Die Einsicht, dass die Schönheit endlich einziehen muss in unser Heim, dass sie jedem zugänglich gemacht werden soll, der sie in ihrer ganzen Reinheit und Würde in sich aufzunehmen vermag, wird jetzt allgemein als eine der besten Errungenschaften des so vielfach missdeuteten demokratischen Zuges unserer Zeit empfunden. Kunst gehört nicht mehr allein in die Paläste der grossen Mäcene oder in die Riesenstapelplätze, Museen genannt; sie ist Allgemeingut. Oder vielmehr, sie ist es nicht, noch lange nicht! Aber sie muss es werden. Wir fühlen es alle, das ist nur eine Frage der allernächsten Zeit. Schon klopft sie draussen vernehmbar an die Thür unseres Hauses und begehrt Einlass, immer lauter und dringender. Öffnen wir ihr weit die Thüren! Sie kommt als Gast und möchte doch in unserer Wohnung gern ein dauernd Unterkommen finden. Und wahrlich, sie ist unseres Vertrauens würdig. Reich und köstlich belohnt und beschenkt wird der sein, der ihr freundlich Einlass gewährt. Denn die Kunst kommt nie, um zu nehmen, sondern um zu geben! —

Ein Heim ohne Bücher gleicht in gewisser Hinsicht — einem Buch ohne Schmuck. Es ist leer, zierlos, unfreundlich, geistlos. Wir können uns auch das Wohnzimmer ohne Bücherschrank gar nicht denken. Beim Buch — sind wir minder anspruchsvoll. Einen Hauptschmuck des Bürgerheims kann man jedenfalls die Bücher heute keineswegs mit gutem Gewissen nennen. Dafür sind sie entweder zu reizlos und farblos oder überhaupt ganz bunt und geschmacklos „gekleidet". Man friert ja förmlich bei ihrer papiermachénen Kaltheit und Dürftigkeit! Geben wir ihnen ein Gewand, das sie gut kleidet und ihrem Wesen angepasst ist, geben wir ihnen wieder Wärme und Zierschmuck für ihre Umhüllung. Wir können unsere alte Dankesschuld gegen „diese besten, treuesten der Freunde" nicht schöner abtragen.

Wir wollen also unsere Bücher verschönern. Aber wie?

Da ist zunächst die Aussenseite, der Einband. Von sämmtlichen Theilen des Buches gewährt vielleicht gerade dieser die grösstmöglichste Freiheit für das Walten des decorativen Geschmacks und der denkbar verschiedensten Einbildungskraft des künstlerischen Geistes. Das für den Buchdeckel verwendbare MATERIAL (Leder, Holz, Papier, Metall) ist so vielseitig, dass darin schon allein eine unbegrenzt herrliche Perspective für die kunsthandwerkliche Thätigkeit nach jeder Richtung hin sich eröffnet. Wenn unsere Künstler und Handwerker — und nicht zuletzt auch Dilettanten — sich die mannigfachen Anregungen, die in neuester Zeit das Ausland gegeben hat (Frankreich, England, die Niederlande und Skandinavien, vornehmlich das kleine, künstlerisch so autochthone Dänemark!), zu Nutzen machen, so kann die Ernte eine reiche und schöne werden. Der Bucheinband gewährt die denkbar weitgehendste Gelegenheit zur Bethätigung der modernen Formen- und Farbenempfindung.



≡ LETZTE SONNENSTRAHLEN. ≡
STUDIE VON J. STANISLAWSKI.



Buchschmuck v. J. Hoffmann.

In engster Beziehung zum Buchdeckel steht das alte Ex libris, das Bücherzeichen, das wieder seit einigen Jahren seine Auferstehung feierte und jetzt so allgemein beliebt geworden ist unter den Bücherfreunden. Nach altehrwürdigem Brauch sollen diese Ex libris, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts zuerst in Deutschland eingeführt und meistens auf der Innenseite des Deckels eingeklebt wurden, das eigentliche Besitzrecht auf das Buch feststellen. Man suchte vor ihrem Gebrauch den gleichen Zweck (Documentierung des Eigenthumsrechtes) durch Aufmalen eines Wappens oder einer entsprechenden Inschrift auf den äusseren Buchdeckel zu erreichen. (Siehe hierüber das von F. Warnecke herausgegebene Werk „Die deutschen Bücherzeichen".) Die modernen Ex libris, wie sie beispielsweise Künstler, wie Klinger, Sattler, Nicholson, v. Schennis und andere, ihren illustrierten Werken beifügen oder für befreundete Buchliebhaber entwerfen, suchen oft in sinniger Weise durch Form und Composition eine symbolische Beziehung zum Charakter, zu den persönlichen Liebhabereien, zum Beruf oder zum Familienwappen des Bucheigenthümers auszudrücken.

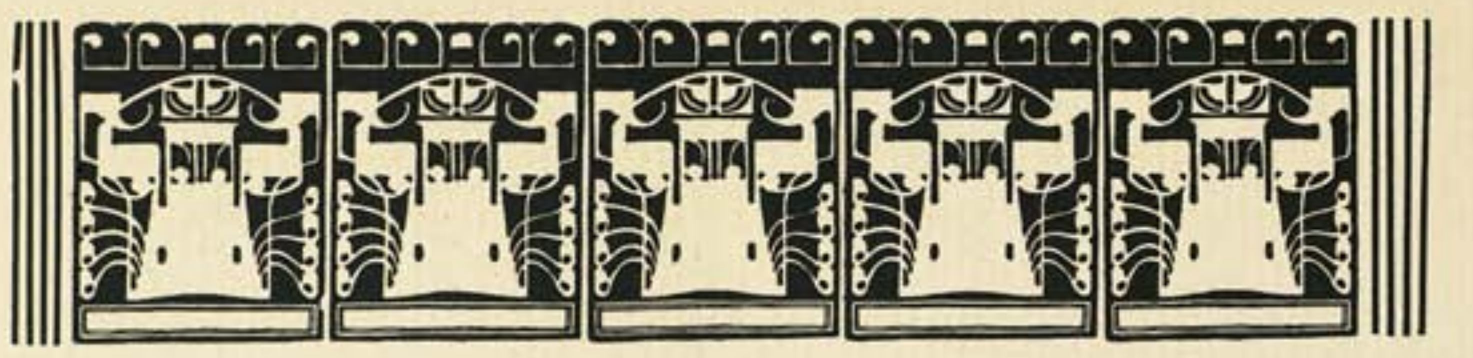
Eine wichtige und reizvolle, wenn auch nicht unentbehrliche Beigabe des Buches bilden die künstlerischen Vorsatzpapiere. Bekanntlich haben die Japaner es darin zu einer Höhe des Feingefühles gebracht, die kaum zu überbieten ist. Nicht in directer Verbindung mit Text oder Deckel, steht das Vorsatzpapier doch in engster Beziehung zum eigentlichen Charakter des Buches in decorativer Hinsicht und namentlich in Bezug auf die Farbenstimmung. Das künstlerische Vorsatzpapier bildet den Übergang von der Aussen- zur Innenseite des Buches: die Brücke zwischen Buchdeckel und Inhalt.

Wie steht es bei uns nun aber mit der eigentlichen Buchzier und Buchillustration? Aufrichtig gesagt: recht traurig. In den Kinderbüchern herrscht entweder die ödeste Schablone oder der Struwelpetercharakter vor. Gute künstlerische Illustrationen sind seltene Ausnahmen. Die Jugend wird also von vorneherein um ihren rechtmässigen Antheil an der Schönheit betrogen. Und die Erwachsenen? Sie sind kaum besser dran. Man kann doch die paar Prachtwerke, mit grossen Kosten hergestellte culturhistorische Werke oder Reisebeschreibungen und einige wissenschaftliche Bücher nicht zur allgemeinen Literatur der Massen rechnen. Man steht noch fast überall im Banne der alten, missverstandenen Illustrationsweise, die sich vergeblich in der platten Darstellung des Gegenständlichen erschöpft und daher nicht über die geistlose Anekdote hinauskommt. Diese Art von Bildernbüchern haben zum Schaden unserer gesammten künstlerischen Bedeutung und Erziehung für lange Zeit das Aufkommen einer wahrhaft künstlerischen Darstellungsweise hintangehalten. Es wird Zeit, dass ein Wandel eintritt. Die Bedürfnisse sind schon lange vorhanden.

Sehen wir uns diese alte Methode einmal näher an, damit wir uns darüber klar werden, wie ein Buch NICHT „geschmückt" werden darf. Wir nehmen einen Band lyrischer Gedichte zur Hand oder einen illustrierten Roman. Wie störend, wie komisch, ja wie beleidigend für jeden feiner und selbständig empfindenden Leser wirken doch jene „begleitenden Illustrationen", welche uns den Inhalt einer Erzählung sozusagen „concret" vor Augen führen sollen! Wir schütteln unwillig den Kopf: „so habe ich mir das nicht gedacht". Eine solche Darstellung zerstört mir ja meine ganze Illusion, wirkt banal und ernüchternd. Ich brauche ja gar keinen Vermittler zwischen mir und dem Dichter! Seine Werke reden ja unmittelbar ihre eigene Sprache, ohne Erläuterung. Und da will sich ein anderer unterfangen, mir breitspurig zu zeigen und zu erklären, „wie es gewesen ist"! Wozu denn?

Wohl aber bin ich dem Künstler dankbar, wenn er im Stande ist, dunkle Empfindungen, die beim Lesen aus der Tiefe des unbewussten Seelenlebens auftauchen, mir

Buchschmuck v. J. Hoffmann.



zum Bewusstsein zu bringen mit den Mitteln seiner Kunst, die nur ihr gegeben sind. Dann versetzt er gleichgestimmte Saiten in Mitschwingung. Dann wirkt er nicht mehr störend, einengend, sondern befreiend. Gebundene Töne werden ausgelöst. Das ist der letzte Sinn der Kunst. Eine solche Illustration ist also auch künstlerisch vollkommen gerechtfertigt. Sie hat den weitesten Spielraum auf dem Gebiete der Symbolik, der Arabeske, der Vignette. Sie bildet gleichsam ein Rankenornament, eine Zier und doch zugleich eine sinnige, tiefe Allegorie in Linien und Farben, welche das eigentliche Werk umhüllt und es gegen seine Umgebung abschliesst. Der Künstler, der seine Aufgabe in diesem Sinne erfasst, wird sein Augenmerk in erster Linie auf die decorative Ausschmückung als ein Ganzes richten, auf Kopfleisten, Randzier und Schlusstücke, auf Initialen und Majuskeln, welche dem Druck in Charakter und Typus angepasst sein müssen. Der buchschmückende Künstler folgt dem Dichter wie mit Harfenbegleitung zum Gesang. Er kann den einleitenden Dreiklang in Dur oder Moll mit einer richtig gewählten Kopfleiste anschlagen; begleitet ihn dann gefällig umschmeichelnd, hebend und webend im arabeskenartigen Auf und Nieder der Gefühlsscala, zu Zeiten voller eingreifend, zu Zeiten auch wohl ganz aussetzend, um endlich im vollen, klaren Schlussaccord oder im leisen Unisono fragend, sehnsüchtig auszuklingen. Das ist das Wesen der Buchillustration im modernen Sinne. Besser gesagt: im künstlerischen Sinne überhaupt.

Dass im textlichen — wie früher der gute alte Holzschnitt — die dem Schriftsatz wesensverwandte Linienkunst in erster Reihe in Betracht kommt, erklärt sich aus der Natur der Sache von selbst, wo es sich vor allem um ein harmonisches Gesammtbild der Druckseiten handelt; doch darf ein echter Künstler diese Schranke auch wohl mit sicherem Takt bis zu einem gewissen Grade durchbrechen. Durch das breite Flächenornament lassen sich zweifelsohne sehr glückliche und kräftige Wirkungen erzielen. Es ist daher auch mit Freude zu begrüssen, dass die Neigung zur geschmackvollen Verwertung natürlicher oder stilisierter pflanzlicher Motive neuerdings wieder aufkommt und mit einer besseren Erkenntnis der Bedeutung des Druckornaments Hand in Hand geht. Junge deutsche Künstler haben in letzter Zeit eine Reihe von gut gezeichneten und richtig verstandenen Flachornamenten entworfen und deutsche Schriftgiessereien, namentlich Berliner und Leipziger Anstalten, haben für Vervielfältigung Sorge getragen. Wenn auch manches noch nicht ausgereift ist, hier und da sich eine gewisse conventionelle Abhängigkeit von Äusserlichkeiten zeigt, so sind doch die Ansätze sehr entwickelungsfähig. Auch die FARBEN reden wieder ihre eigene Sprache im modernen Buchschmuck. Die junge Kunst mit ihrer neuerwachten Farbenfreude und ihrem unendlich verfeinerten Gefühl für Farbensymbolik greift wieder belebend und befruchtend ein; denn wir sind des stimmungslosen Grau in Grau müde geworden und sehnen uns wieder nach Licht und Farbe, auch im Buchdruck.

In wenigen Jahren darf man Gutes erwarten. Was im Ausland — in England, Frankreich und Belgien — möglich ist, das wird man auch in Deutschland und Österreich fertig bringen. Bei uns bedarf es nur etwas mehr Zeit und Sammlung, damit all die verstreuten Elemente, die gewiss eine Fülle von Talent bergen, sich erst einmal zusammenfinden und einheitlich vorgehen können.

Aber es genügt nicht, bloss hierüber zu schreiben und zu reden. Wir brauchen die thätige Mitwirkung des gebildeten Mittelstandes, der nicht nur Bücher kauft, sondern sie auch lesen und Freude an ihnen haben will; Menschen, welche es nicht dulden können, dass in einem vielleicht ganz geschmackvollen Bücherschrank unschöne und unpraktische Bücher stehen mit geistlosen Illustrationen und hässlichen Einbänden.

Wir müssen in allen derartigen Fragen vom künstlerischen Standpunkt ausgehen, aber dabei an das ästhetische Bedürfnis anknüpfen, welches sich entschieden wieder zu regen beginnt in weiteren Kreisen. Diese frischen Keime und Triebe zu ermuntern und den natürlichen Schönheitsdrang durch neue Anregung und greifbare Beispiele zu fördern, wird unsere nächste und dankbarste Aufgabe sein.

WILHELM SCH.



FÜR V. S. GEZ. VON ALOIS HÄNISCH.

Buchschmuck v. J. Hoffmann.

≡ Die Schulausstellung der Akademie der bildenden Künste in Wien ≡

wurde, wie alljährlich, Ende Juli eröffnet. Wenn wir von einigen Ausnahmen, so besonders von der trefflichen Architekturschule des Oberbaurathes WAGNER und der gutgeleiteten allgemeinen Bildhauerschule des Prof. HELLMER absehen und vorwiegend die Malschulen ins Auge fassen, so müssen wir constatieren, dass die seit Jahren merkbaren Anzeichen zunehmender Versumpfung auch heuer, und zwar verstärkt auftreten.

Nicht ein besonderer Mangel von Talenten unter der Schülerschaft der unteren Jahrgänge, sondern die Wahrnehmung, was für entsetzliche Missgebilde aus den vorhandenen Talenten in den oberen Classen und den Specialschulen geschaffen werden, ist das Traurigste und Auffälligste dieser Ausstellung.

Wir können an dieser Stelle nicht unsere Ansichten über das, von Kunst und Leben gleich weit entfernte Wesen unseres heutigen Kunstunterrichtes entwickeln, wollen daher nicht fragen: was SOLLTE eine heutige Kunstschule ihren Zöglingen bieten? Fragen wir nur, was KÖNNTE heutzutage ein talentierter Schüler von einem talentierten Lehrer an einer unserer Akademien lernen? Erstens das kleine und doch so unentbehrliche bisschen Handwerk, das überhaupt erlernbar ist; dann aber eine unbegrenzte Ehrfurcht vor der Natur und vor dem Leben, eine grosse, ernste Liebe zur Kunst und die Überzeugung, dass ein verbummelter, seine individuelle Selbsterziehung vernachlässigender Mensch nicht hoffen dürfe, Kunststudien mit Erfolg zu betreiben.

Freilich kann das den jungen Leuten nur gegeben werden von Lehrern, welche mitbetheiligt sind an der zeitgenössischen Culturarbeit, von Schaffenden, die durch ihre Werke überzeugen und mitreissen, nicht aber von Müden, von Überwundenen, nicht von resigniert oder bequem Gewordenen, nicht von Männern, die „ihre Zukunft hinter sich haben“. Aber statt des lebendigen Pulsschlages thätiger Arbeit herrscht ein ertödtender Geist starrsten Bureaukratismus in den Sälen und Gängen dieser kalten Hansen-Architektur. Der in ihnen Weilende fühlt: hier wird Kunst nach Paragraph so und soviel des Regulativs tradiert. Ist nur dem Regulativ genügegeleistet, dann ist „alles gerettet“, dann kommt wenigstens keine „Nase“ von „oben“.

Mit Palliativmitteln ist da nichts zu machen, eine oder die andere Neuernennung kann keine Hilfe bringen. Erst wenn ALLES, die verzopfte Studienordnung und deren noch zopfigere Handhabung, dieser angemorschte Lehrkörper, die Behandlung, welche die staatlichen Stellen dem Kunstunterrichte bei uns angedeihen lassen, ja selbst das Unterrichtsgebäude anders, aber ganz anders geworden sein werden, dann wird vielleicht die Zeit gekommen sein, wo ein anderes, einheitlich höher stehendes Schülermateriale zu anderen, besseren Resultaten erzogen werden wird.

Aber in unserem Volke muss ein starker Beruf zur Kunst leben, wenn es DIESE Akademie noch lange aushält, gleichwie es eine starke Kraftprobe für das Talent des Einzelnen bedeutet, eine Reihe von Jahren HIER „gelernt“ und es nachher TROTZDEM noch zu was Tüchtigem gebracht zu haben. V. S.





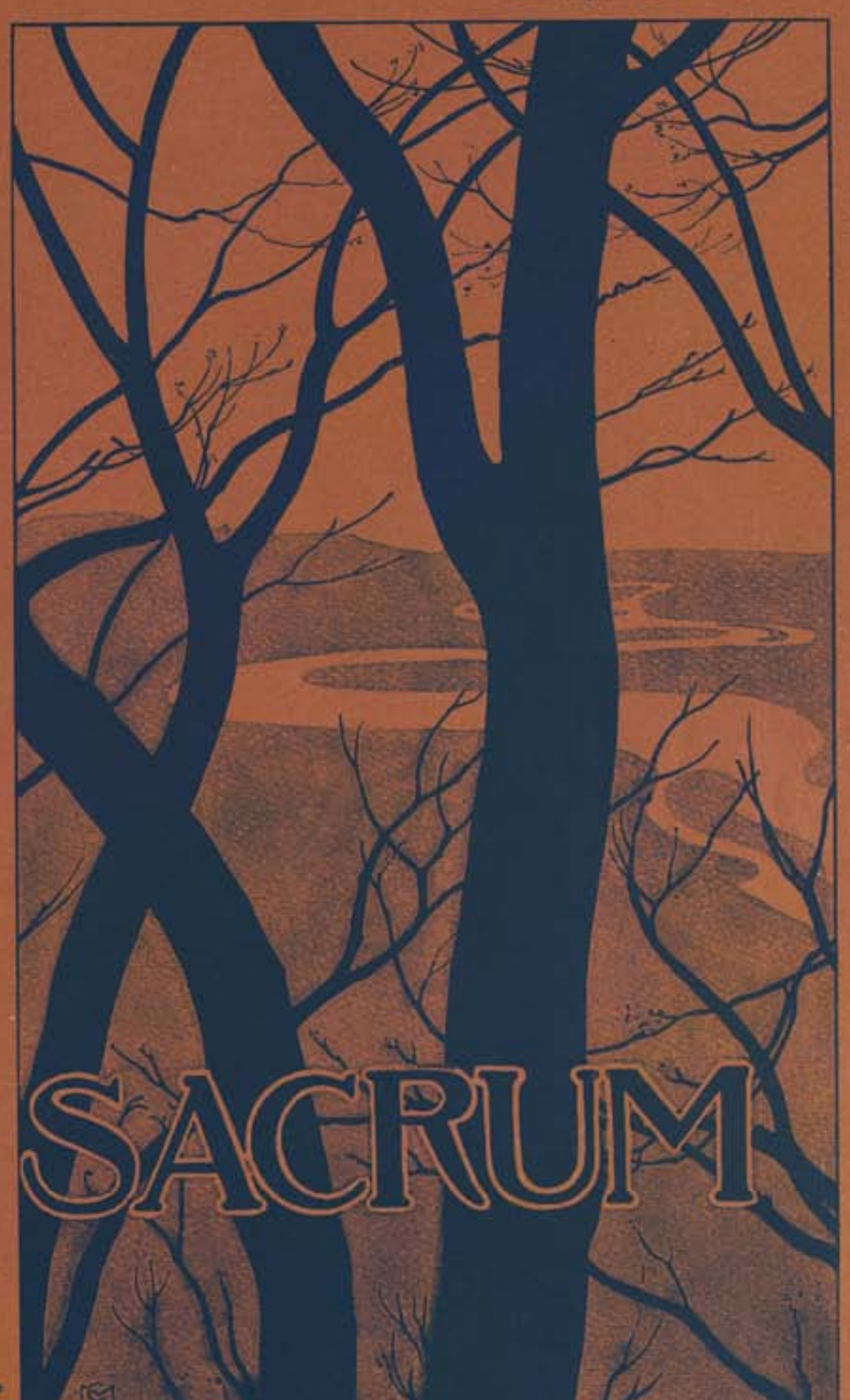
I. Jahrgang. Heft 10.

Einzelpreis 2 Kronen.

Wien. Gerlach & Schenk.

ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER OESTERREICHS

VER



OCTOBER 1898.

Jährlich 12 Hefte im Abonnement 12 Kronen = 10 Mark.

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe.
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM

ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller, und Dr. Max Eugen Burckhard.

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, akadem. Maler, III., Rennweg 33.

REDACTIONSLOCAL: IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: Jeden Mittwoch u. Samstag 5 bis 6 Uhr.)

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM

erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von Ausstellungsheften, je 24–30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapier.

Jahresabonnement . . . . Kr. 12.– = M. 10.–
Preis des einzelnen Heftes . . . . . „ 2.– = „ 1.67

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten in Oesterreich-Ungarn franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration:
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

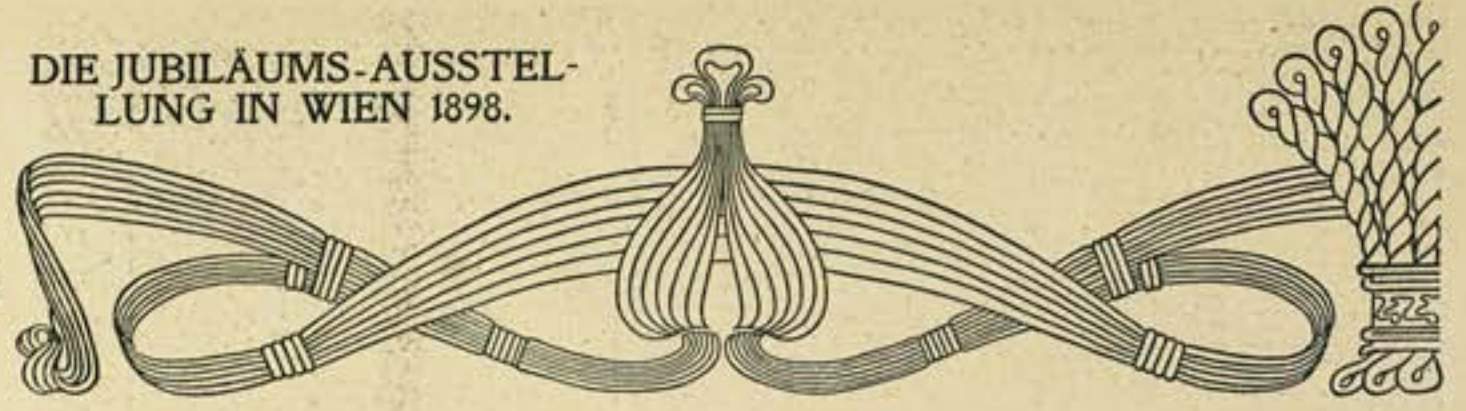
C. M.

FELICIAN ROPS

GESTORBEN AM 24. AUGUST 1898.

DER GRÖSSTE RADIERER UNSERER ZEIT. ER HASSTE DIE SÜNDE UND HAT IHRE MACHT MIT HEILIGEM ZORN GEZEIGT. INDEM ER UNS IN DIE HÖLLE SCHAUEN LIESS, HAT ER ZUM HIMMEL AUFGESCHRIEEN. UNSER HEIMWEH NACH DER SCHÖNHEIT HAT NIEMAND GEWALTIGER GEKLAGT. VOM GEMEINEN LEBEN DER LEUTE ABGEKEHRT, IST ER EINSAM UND REIN GEWESEN, DIE KÜNSTLER WERDEN SEINEN THEUREN NAMEN BEWAHREN.

DIE JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG IN WIEN 1898.



ALFRED ROLLER.
Gemaltes Velumornament aus dem Ausstellungsraume der Militär-Tuchfabriken.

Alles Neue, Ungewohnte, Verblüffende wird hierzulande von einem grossen Theile der Bevölkerung unangenehm empfunden, die Zumuthung, Stellung zu nehmen, sich durch eigenes Nachdenken ein Urtheil zu bilden, als muthwillige Erschwerung des Daseins betrachtet und abgelehnt. Im heurigen Vorfrühling, als die Ausstellungsbauten im Prater aus dem Boden wuchsen, bemerkte man, dass einzelne ihrer Erbauer versucht hatten, für die neuen Zwecke auch neue Ausdrucksformen zu finden, dass manche der im Entstehen begriffenen Ausstellungspavillons weder einem Schloss, noch einer Burg, noch einem Palast, noch einer Hütte oder einem Tempel ähnlich seien. Rathlosigkeit und Unbehagen waren die Folge. Damals fand die erste Kunst-Ausstellung unserer Vereinigung statt: die „Secessions-Ausstellung", wie man kurz sagte. Auch hier stand das Publicum vor so vielem Neuen, ihm zunächst Unverständlichen. Und da dauerte es nicht lange, bis das erlösende Schlagwort für die Unverständlichkeiten im Prater unten gefunden war: „Die Ausstellung im Prater ist im Secessionsstile gebaut", sagte der „gebildete" Bürger, und seit er einen Namen für die Sache wusste, seit er vor derselben nicht mehr in Verlegenheit zu gerathen brauchte, acceptierte er sie selbst auch viel leichter. Alles was neu war und aus der Art schlug, einerlei ob in gutem oder schlechtem Sinne, wurde nun mit grosser Gemüthsruhe als „secessionistisch" bezeichnet. Hätte man damals einen grün und blau carriert angestrichenen Hund auf die Strasse gejagt — alle die Vielen, welche durch den Verschleiss bequemer Schlagworte eine Führerrolle zu spielen trachten, hätten mit vollstem Gleichmuthe den Naiveren die Erklärung gegeben: „einfach ein secessionistischer Hund".

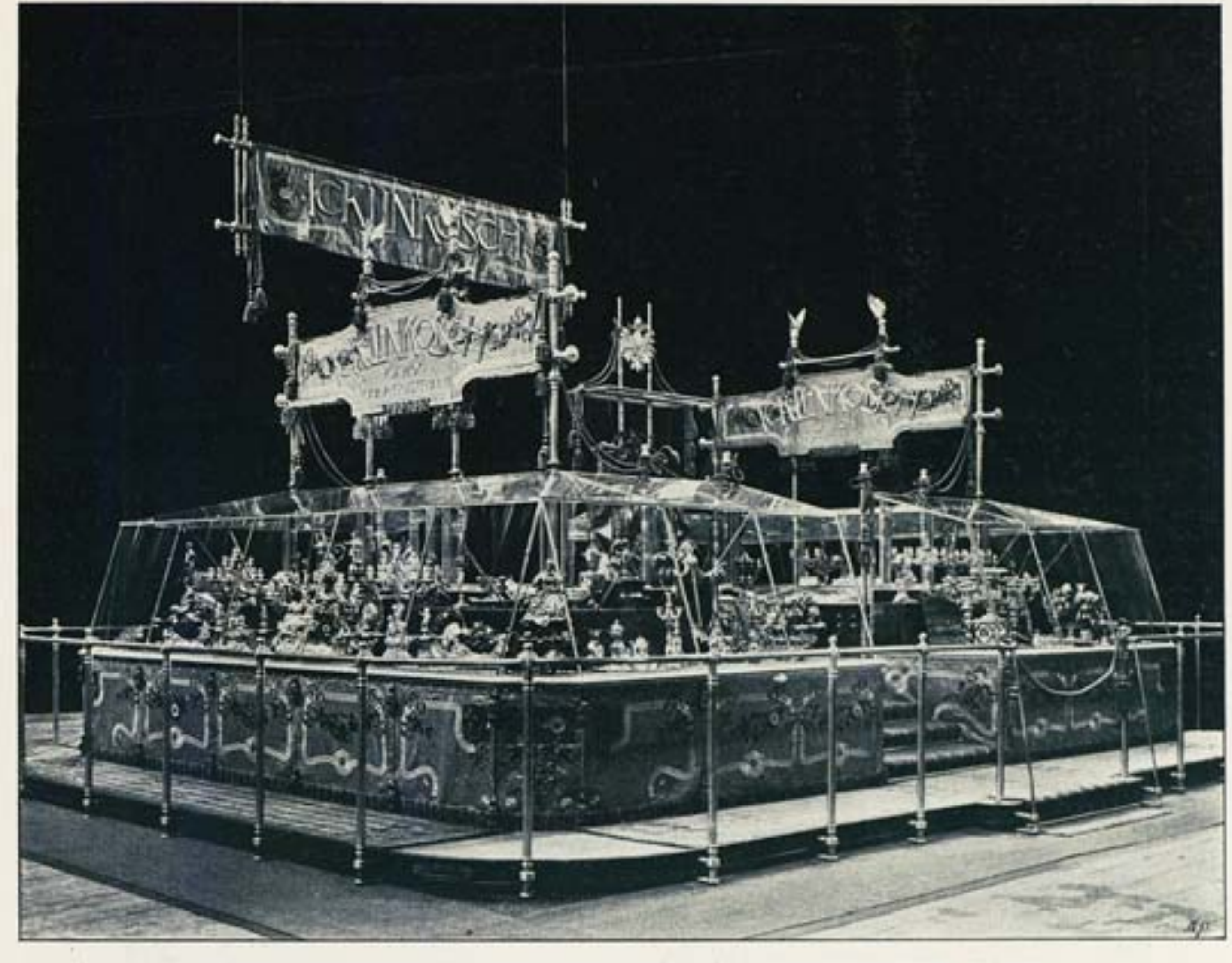
Natürlich stellten sie sich dabei unter „Secessionismus" nichts recht Klares vor, stritten aber zur Abwechslung über die Berechtigung des „secessionistischen Stiles". Eine unglaubliche Wortverbindung! Wo secessionistische Bestrebungen — wenn das hässliche Wort schon Bürgerrecht erwerben soll — zutage traten, bestanden sie immer in der Auflehnung gegen die Convention, in dem Verlangen nach Individualität, in der Suche nach der „eingeborenen Form" (wie Levetzow so trefflich sagt) im Gegensatze zur erlogenen, aufgepfropften, anderswoher genommenen Form. Und dieses ganze Streben: „Weg von der ausgeborgten Stilform!" sollte selbst wieder ein „Stil" genannt werden dürfen?

Und noch etwas sehr Böses hatte die gedankenlose Verwendung dieses Schlagwortes im Gefolge. Seit alle diese Neuerscheinungen einen Collectivnamen hatten, glaubte das Publicum ebenso achtlos an ihnen vorübergehen zu dürfen, wie es an den, endlich langweilig gewordenen, ewigen Umprägungen der alten Formen, welche die zunächst vorhergegangene Zeit beherrscht hatten, vorüberzugehen sich nach und nach angewöhnt hatte. Gerade aber in Zeiten des Werdens, des Entstehens neuer Formensprachen wird es am häufigsten vorkommen, dass sich gewissenlose Speculanten unter die ehrlich Arbeitenden mengen, denselben Äusserlichkeiten des Handwerks absehen und durch die womöglich recht übertriebene Anwendung derselben sich als kraftgenialische Mitschaffer am Werke der Moderne aufzuspielen trachten werden. Wer nicht genau hinsieht, wird dadurch über den Gang und das Ziel der Bewegung desorientiert. Also weg mit allem vertrauensseligen Gebrauch von Schlagworten! ES GIBT KEINEN „SECESSIONISTISCHEN STIL". Das ist die Sache. Sondern es kommt nur heutzutage häufiger als in früheren Zeiten vor, dass es Künstler wagen, ihre eigene Sprache zu sprechen. Die grosse Menge derer, die es nicht lassen können, ihre Töpfchen an fremden Feuern zu wärmen, zählt nicht mit.

„Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Zu eurem Aschenhäufchen 'raus!
Bewund'rung von Kindern und Affen,
Wenn euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht!"

Im vorliegenden Hefte bringen wir einige Abbildungen bemerkenswerterer Objecte der Ausstellung.

V. S.



OTTO WAGNER. VITRINE AUS GLAS UND MATTIERTEM SILBER.





OTTO WAGNER. GESTICKTE BEHÄNGE.

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG.



J. PLETSCHNIK. DECORATIVE ARCHITEKTUR D. CENTRALRAUMES DER KUNSTGEWERBE-ABTHEILUNG.



MODERNE HOLZSCHNITTE.

Von OTTO JULIUS BIERBAUM.

Buchschmuck für V. S. gez. v. Jos. Hoffmann

Wir sind lange farbenblind gewesen oder wenigstens farbenscheu; da haben uns die Maler die Augen aufgemacht und den Muth zur Farbe wiedergegeben. Wie sie uns dadurch bereichert haben, das spüren wir heute nicht bloss an unserer Lyrik, sondern auch an den Kleidern unserer Frauen und an den Tapeten unserer Wände. Es ist heller um uns geworden, und ich glaube, auch in uns. Gepriesen sei die moderne Palette!

Aber die moderne Kunst ist nicht einseitig; die Bewegung in ihr beschränkt sich nicht auf ein einzelnes Gebiet, auf eine einzelne Technik; wie sie allen Nationen gemeinsam ist, so umfasst sie alle Erscheinungs- und Ausdrucksformen ihres Wesens. Eine Zeitlang war die Bewegung allerdings rein aufs Malerische, Farbige gerichtet, und in dieser Zeit konnte es den Anschein haben, als sollten wir für den Gewinn an Farbe etwas nicht minder Köstliches aufgeben müssen: den Reiz der Linie. Damals führten die Franzosen das Regiment, die ganz im Farbigen aufgiengen und mit der Farbe so kühn experimentierten, dass bei einigen die Linie als solche überhaupt verschwand. Aber auch dieser Überschwang hat seine Reaction gefunden, und diese geht in der Hauptsache von den Künstlern mit germanischem Blute aus.

Der Geist Dürers, den Hans Thoma den grossen Feind aller Unbestimmtheit genannt hat, wachte auf. In den starken braunen Contouren, die wir auf zahlreichen Bildern des Frankfurter Meisters bemerken, kam zum erstenmale wieder die derbe Lust des Deutschen am strengen Umriss zum Ausdruck, aber erst mit der Neubelebung der angewandten Kunst, die gleichfalls in der Hauptsache germanischen Geistes ist, begann diese Linienlust sich auf ihr eigenstes Gebiet zu besinnen, auf die Holzschneidekunst.

Wie diese, die ehedem in Deutschland so herrlich geblüht hat, erst schritt- und dann sturzweise heruntergekommen, wie aus der Holzschneidekunst die Xylographie geworden ist, wissen wir, denn wir haben es mit angesehen, wie sie sich, in der thörichten Begierde, mit den phototypischen Techniken zu wetteifern, ihrem eigensten Wesen entfremdet hat.* Der Umrissschnitt war nicht bloss vergessen, er galt sogar für unmöglich; ihn wiederzubeleben, brauchte es die künstlerische Selbstsicherheit von vornehmen Unzeitgemässen, wie es z. B. die Künstler waren, die für die Morris'schen Bücher zeichneten und schnitten.

Der moderne Umrissschnitt begann also mit Buchschmuck, und dies ist ganz natürlich, wenn man bedenkt, dass der Holzschnitt oder wenigstens die zeichnerische Holzschnittmanier die einzige Technik ist, die wirklich dem Buche gemäss ist. Trotzdem braucht man nicht Prophet zu sein, um zu sagen, dass in Zukunft nur sehr wenig Buchschmuck in Holz geschnitten werden wird. Unzweifelhaft wird die Holzschnittmanier, die starke Strichzeichnung, sehr bald die einzige sein, die ein Künstler von Geschmack anwendet, wenn er ein Buch mit Zierstücken oder Illustrationen auszustatten hat; denn jede andere Manier wirkt inmitten der Buchdruckertypen fremd und störend, aber, da die Zinkätzung imstande ist, das genaue Facsimile einer Strichzeichnung wiederzugeben, so ist es ganz erklärlich, dass die Künstler die bequemere Arbeit mit Feder auf Papier der ungleich mühsameren mit dem Messer auf Holz vorziehen. Es liegt unstreitig eine Gefahr darin, und der vor-



Schutzstangenhälter aus Messing v. C. Adalb. Fischl.

* In Georg Hirths schöner Sammlung „Meister-Holzschnitte aus vier Jahrhunderten" ist übrigens Gelegenheit geboten, zu sehen, wie schnell die Holzschnitttechnik ihrem innersten Wesen, nämlich der grossen und starken Einfachheit abtrünnig geworden ist.

Buchschmuck
gez. v. A. Böhm



getäuschte Holzschnitt bleibt ein Surrogat, das die echte, hier doch nur nachgeahmte Manier nie ganz erreichen kann, aber wir dürfen schon zufrieden sein, dass wenigstens der Stil im allgemeinen dadurch gewahrt wird. Indessen sollte aber doch jeder Künstler, der in dieser Weise mit Feder und Tusche Holzschnittwirkungen erzielen will, auch selber in Holz schneiden, denn nur dadurch gewinnt er einen wirklichen Einblick in die Möglichkeiten, die der Holzschnitt gewährt, und nur ein Künstler, der diese edle Technik geübt hat, wird davor bewahrt bleiben, es sich zu leicht zu machen. Auch darf die Hoffnung nicht aufgegeben werden, dass sich doch immer noch Künstler und — Verleger finden werden, die die Mühe und Kosten nicht scheuen, Bücher mit wirklichen Holzschnitten herzustellen. Solche Bücher, wie z. B. das, das L. Pissaro in Holz geschnitten hat (the Queen of the fishes), werden immer unter Bücherfreunden ganz besonders begehrt werden, selbst wenn nicht auch der Text vom Künstler in Holz geschnitten wurde, wie es bei diesem prächtigen kleinen Buche der Fall ist, das übrigens gerade dann noch schöner wäre, wenn der Text in richtigem Typensatze darin stände.

Haben wir es also beim Buchschmucke im allgemeinen nur erreicht, dass man wieder auf die MANIER des alten Umrissschnittes zurückgreift, so können wir auf anderem Gebiete doch auch von einem verheissungsvollen Aufleben des wirklichen Holzschnittes im Geiste der alten grossen Tradition reden.

Wäre es nur ein nachahmendes Aufnehmen der alten Weise, ein Archaisieren im Stile Dürers etwa, so verlohnte es sich nicht der Mühe, ein grosses Aufheben davon zu machen. Wer z. B., was Sattlers gewandte und geschickte Feder auf dem Papier kann, im Holz vermöchte, der würde doch immer nur ein begabter Spieler mit alten Formen und Mitteln heissen können; wir würden beim ersten Anblicke seiner Arbeiten erstaunen, wie bei jedem Stilkunststück, so etwa, wie wir erstaunen würden, wenn ein heutiger Dichter in der Sprache Luthers schriebe, aber wir würden schliesslich einen Dürer'schen Holzschnitt dem seinen doch beträchtlich vorziehen, selbst wenn der Moderne den Alten wirklich erreichte, ein Fall, der genau so unwahrscheinlich ist, wie der, dass heute jemand ein so schönes Mittelhochdeutsch schreiben sollte, wie Herr Walther von der Vogelweide.

Das Verheissungsvolle an den Beweisstücken des wiederauflebenden Holzschnittes im echten Geiste dieser schönen Kunst ist, dass sie zugleich modernen Geistes sind, dass sie, bei allem Verstande für die alten Grundlagen dieser Kunst, bei allem Zurückgehen auf die gute, alte Tradition, mit Beiseitelassung all der Modeirrthümer einer kunstverlassenen Zeit, doch ihren eigenen Zielen zustreben und ihre Mittel diesen Zielen anzupassen wissen. Dass die modernen Holzschneider auch diese neuen Ziele und Mittel nicht alle gerade selber entdeckt und erfunden haben, dass sie sich auch hierin wieder von guten Gaben der Fremde beeinflussen liessen, thut unserer Freude keinen Abbruch, wenn wir nur erkennen dürfen, dass auch das Fremde nicht etwa bloss copiert ist.

Es ist keine Frage, dass auch beim modernen Holzschnitt Japan Pathe gestanden hat. Gescheite Eltern suchen sich halt gute Gevattern für ihre Kinder, und es ist keine Schande, einen schönen Taufbecher als Pathengeschenk erhalten zu haben, wenn man nur keine Tinte daraus trinkt und immer was Gutes hineinzuschenken hat. Immer noch besser die feinen alten Herren vom Tausendinselreiche zu Gevattern, als die steifleinenen alten Akademiegewaltigen aus den Zeiten des Interregnums der europäischen Kunst.

Der Einfluss der Japaner war übrigens im Grunde nur Anregung. Das alte Europa ist immer noch kräftig genug, einen freundschaftlichen Anstoss auszuhalten; es fällt nicht gleich bis nach Ostasien. In diesem Falle ist es nur aus dem ausgefahrenen Geleise in ein besseres gerathen. Es heisst die Thatsachen stark übertreiben, wenn man noch immer von einem Japanismus der modernen Holzschneidekunst redet. In ihren Anfängen waren Ähnlichkeiten deutlich; etwas Fremdes, Exotisches amüsierte zwar, wirkte auf die Dauer aber schief und fatal; jetzt aber kann man sagen, dass wir Eigengewächs vor uns haben.

Allzu zahlreich sind die Künstler noch nicht, die sich bei uns mit dem Holzschnitt beschäftigen. Offenbar meinen noch viele, eine Schwarzundweisszeichnung, durch Zinkätzung vervielfältigt, thue es auch. Dass das für den Buchschmuck ein erträglicher Behelf der Be-

quemlichkeit ist, wurde schon gesagt, aber für das, was die heutigen künstlerischen Holzschneider beabsichtigen, genügt es wahrhaftig nicht. Dies geht schon daraus hervor, dass die künstlerischen Holzschnitte von heute in der Hauptsache auf Wasserfarbendruck mit der Hand berechnet sind. Darin lässt sich das Vorbild der Japaner deutlich erkennen, von denen man auch die primitive Art, ohne eigentliche Presse zu drucken, übernommen hat. Man will wirklich künstlerische Drucke erzielen, und das ist, zumal bei farbigen Schnitten, mit der Maschine nicht zu erreichen, ja selbst die Handpresse ergibt nicht Abzüge von dem Tonreiz der primitiv hergestellten Blätter.

Man sieht: es handelt sich bei diesen Künstlern keineswegs um die Absicht, eine möglichst grosse Anzahl von Abklatschen herzustellen; sie schneiden nicht in Holz, um ein originales Mittel zur Vervielfältigung zu haben, sondern sie widmen sich dieser Technik, weil sich mit ihr Wirkungen erzielen lassen, die nur der persönliche Abdruck vom Holze ergibt, und weil die Technik selbst zu einer so strengen Linienführung und Flächenabwägung zwingt, wie keine andere. Damit ist aber sofort das decorative Moment gegeben, das dem modernen Holzschnitte innewohnt. Je mehr sein Wesen von einem Künstler erkannt wird, um so grosszügiger wird er. Zwar lässt auch er viele Nuancen und grosse Feinheiten zu, in der Hauptsache aber hat er etwas Monumentales, einfach Ausdruckvolles. Wie seine Technik zwischen Malerei und Plastik steht, so ist auch sein inneres Wesen dem Plastischen mitverwandt. Es ist kein Zufall und nicht bloss Spielerei, dass die Japaner ihn gern mit Reliefdruck verbinden.

Unter den Deutschen haben in diesem Sinne zuerst PETER BEHRENS und OTTO ECKMANN gearbeitet, beide unabhängig voneinander. Eckmann ist zuerst damit vor die Öffentlichkeit getreten, aber Behrens hat sich eindringlicher damit beschäftigt. Von seinen Blättern soll daher an erster Stelle die Rede sein.

Es sind bis jetzt sechs Schnitte von ihm vorhanden: der Tannenwald, der Sturm, Trockene Blumen, der Sieg, ein Vorsatzblatt und Schmetterlinge. Was zuerst an allen diesen Blättern auffällt, ist das decorative Element in ihnen. Das erste von ihnen, der Tannenwald, bringt dieses Streben noch nicht so klar zum Ausdruck wie die übrigen. Es ist auch, natürlich das Vorsatzblatt ausgenommen, das kleinste unter ihnen und fällt schon dadurch etwas aus der Reihe und dem grosszügigen Wesen dieses Künstlers heraus, so schön und ausdrucksvoll es im übrigen ist. Von dem Vorsatzblatt habe ich in der „Decorativen“ Kunst ausführlicher gesprochen; man kann ohne Übertreibung sagen, dass es das beste Blatt ist, das wir für diesen Zweck jetzt in Deutschland besitzen: es drückt, ohne im entferntesten illustrieren zu wollen, Wesen und Inhalt des Buches, für das es bestimmt ist, aufs glücklichste rein ornamental und durch die Farbe aus. Die drei ausserordentlich grossen Blätter: Sturm, Trockene Blumen und Sieg sind als Wandschmuck gedacht, während der zuletzt entstandene Schnitt, die Schmetterlinge, ein Mappenblatt ist, bestimmt für die grosse, von Meier-Graefe unter dem Titel Germinal geplante Veröffentlichung von Kunstblättern, auf die ich schon bei dieser Gelegenheit alle Sammler aufmerksam machen möchte. Das Behrens'sche Blatt wird in ihr die Nachbarschaft der ausgezeichnetsten Holzschnitte, Radierungen, Steinzeichnungen erster Meister aller Kunstnationen zu bestehen haben und dabei wahrhaftig keine schlechte Figur machen. In ihm ist Figürliches, flachliegende Schwimmblätter auf graublauem Grunde und Schmetterlinge, durch die Anordnung zu vollkommen ornamentaler Wirkung gebracht, — ein entzückendes Spiel decorativer Laune mit der Natur.

Den eigentlichen Stamm unter den bisherigen Behrens'schen Schnitten bilden aber die drei Wandschmuckblätter. In ihnen äussert sich ein decoratives Talent von einer einfachen Grösse, von einem strengen und vornehmen Stilgefühl, wie wir augenblicklich auf diesem Gebiete in Deutschland kein zweites besitzen, und sie bezeichnen gleichzeitig das Vollkommenste in der Technik des farbigen Holzschnittes bei den Deutschen. Ein kleines technisches Wunder ist vornehmlich der an zweiter Stelle genannte Schnitt, die trockenen Blumen. Man muss das Blatt selbst vor Augen haben, um einen Begriff davon zu erhalten, zu welchen Feinheiten der moderne Holzschnitt unter den Händen eines Künstlers wie Behrens fähig ist, den man mit vollem Rechte jetzt schon als einen der wenigen Meister dieser Technik ansprechen darf. Aber gerade durch diese Überfülle an Nuancen und auch durch einen gewissen lyrischen



Buchschmuck
gez. v. F. König

Zug, der freilich gerade dieses entzückende Blatt vielen besonders nahe bringen wird, beeinträchtigt sich seine reine decorative Wirkung in etwas. Es ist zu intim, um ganz holzschnitthaft monumental zu wirken. In diesem Betracht wird es vom Sturm und dem Sieg noch übertroffen. In diesen ist der Triumph der einfachen grossen Linie, der vornehm discreten Farbenfläche vollkommen. Beide sind im ganzen auf Grau-Blau gestimmt, die Contouren heben sich in einem sammtenen Grau-Schwarz heraus; beim Sieg tritt ein überaus wirkungsvoller Fleck in Orange dazu. Aber die Hauptsache liegt bei der Linie. Beide Blätter sind figürlich, aber sie wirken mit der Schwungwucht von sehr einfachen Ornamenten, in denen, wie mit einer Zeichensprache, alles ausgedrückt wird, was in dem jeweiligen Stoffe liegt. Der STURM: Ein Adler unter fegenden Wolken, über jagenden Wellen und tief gebeugten Bäumen; die Schwingenweite des Vogels geht von dem einen Längsrande des Blattes zum anderen; die Linien der Schwingen wiederholen sich in denen der Wolken, die Krallen des Vogels haben ihr grösseres Abbild in den sich überstürzenden Wellen. Das könnte wie ein billiger Symbolistenwitz aussehen, wenn es nicht so absolut ernst und bei aller Vereinfachung der Linie so naturentnommen wirkte. Der SIEG: Ein breites, wildes, nächtiges Wasser; die Gewalt der drängenden Wogen wirft sich gegen einen nackten Jüngling, der ruhig in der erhobenen Rechten eine Fackel durch die Wasserweite trägt. Ist es nicht wie eine Modernisierung des alten lieben Themas von Christophorus, der den kleinen Heiland übers Wildwasser huckepackt? Im Grunde sicher derselbe Gedanke, aber auf seine alles Legendenhaften, Beiwerkmässigen entkleidete Nacktheit zurückgeführt und darum zwar nicht so sinnig, lyrisch, anheimelnd in der Wirkung, aber dafür um so mächtiger, symbolhafter und decorativ eindrucksvoller.



Studie von Rud. Nissel.

Ich habe von diesen Wandschmuckblättern deshalb ausführlicher gehandelt, weil ich glaube, dass der auf Wandschmuck berechnete, vom Künstler selber mit der Hand gedruckte und darum in jeder Hinsicht als originales Kunstwerk, nicht als blosses Vervielfältigungsproduct zu bewertende Holzschnittdruck berufen ist, eine wichtige Aufgabe zu erfüllen, nämlich die Schmückung des Hauses derer, die nicht im Stande sind, sich Originalgemälde anzuschaffen. Diese Behrens'schen Kunstblätter mit ihren grossen Flächen, die selbst in grossen Zimmern nicht verschwinden, können auch von solchen Kunstfreunden erworben werden, die sich sonst die Anschaffung von originalen Kunstwerken versagen müssen. Dies ist aber ein avis au lecteur, der sich nicht bloss auf die Geniessenden, sondern auch auf die Schaffenden bezieht. Das „weg von der Staffelei", das heute den Malern oft zugerufen wird, indem man es ihnen nahelegt, sich nicht bloss mit der Schaffung von Gemälden, sondern auch mit der Erzeugung von Gegenständen der Nutzkunst zu befassen, kann und wird von vielen nicht befolgt werden, denen es eben gerade um den malerischen Ausdruck von Bewegungen ihres Inneren zu thun ist, von denen also, die als Maler Poeten sind, — für sie ist der grosse Farbenholzschnitt für die Wand eine Gelegenheit, auch ihrerseits im Zuge derer mitzuschreiten, die die Kunst in reicherer Fülle ins Leben selber stellen wollen. Es lässt sich wunderschön ins Holz dichten, wie Peter Behrens beweist.

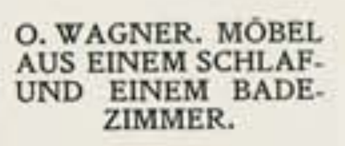
Die Farbigkeit ist für den grossdecorativen Zweck des Holzschnittes zwar sehr wesentlich, aber doch nicht unbedingt nothwendig. Beim primitiven Handdruck mit Wasserfarben lassen sich auch schwarz auf weiss sehr schöne Wirkungen erzielen. Eine Reihe von Versuchsblättern des vortrefflichen E. R. WEISS beweist das. Es sind ganz ausgezeichnete Sachen darunter, die, wie alles, was dieser hochbegabte junge Künstler



JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG.

C. A. FISCHL. BALLUSTRADE.





O. WAGNER. MÖBEL AUS EINEM SCHLAF- UND EINEM BADE-ZIMMER.





ARTHUR STRASSER. KRIEGERGRUPPE UND REITERSTAND-BILD AUS DER AUSSTELLUNG DER MILITÄRTUCHFABRIKEN.



JOS. ENGELHART. GEMALTER FRIES V. D. FAÇADE D. URANIA-THATERS.

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG.

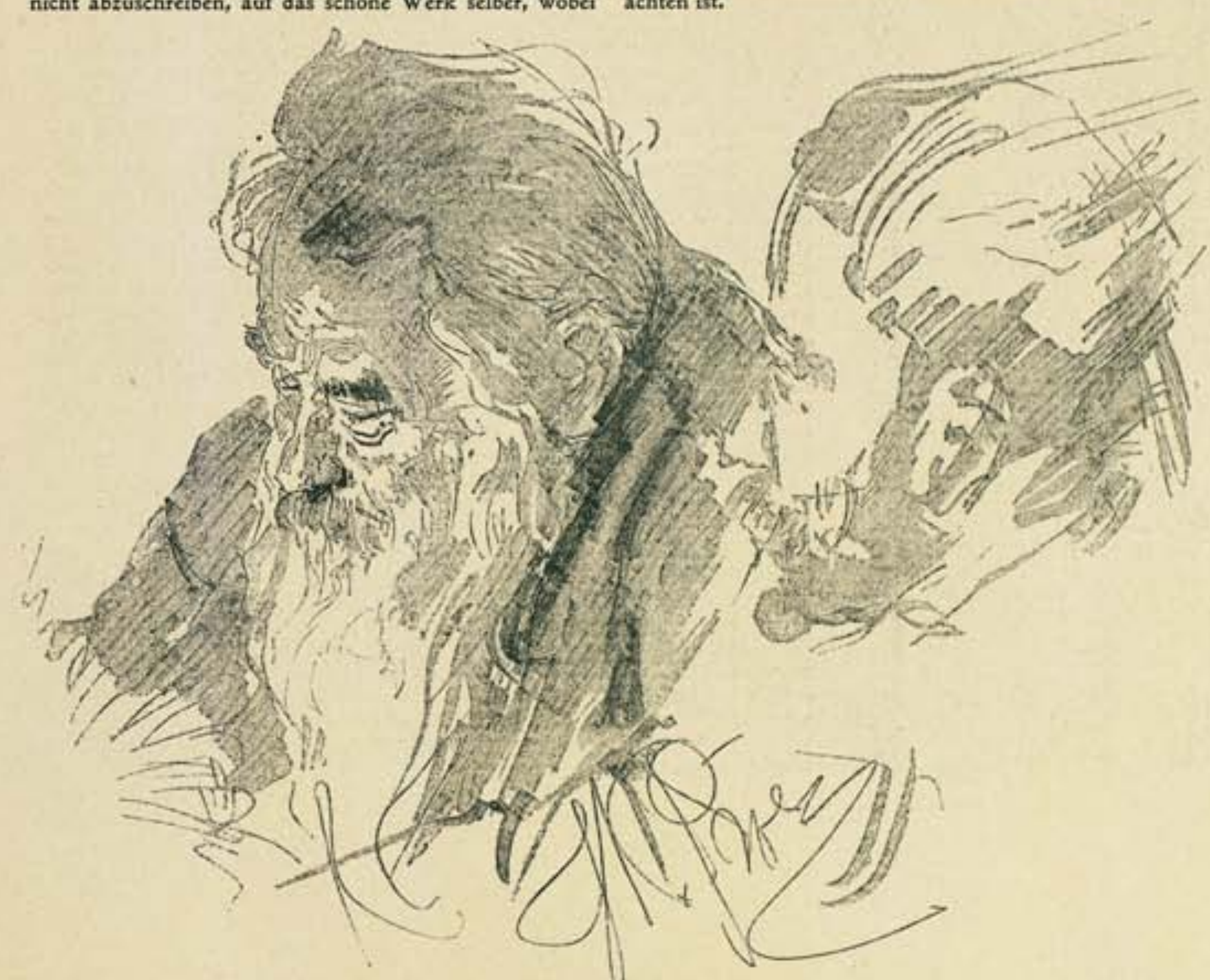


ALFR. ROLLER u. C. AD. FISCHL. AUS DER AUSSTELLUNG DER MILITÄRTUCH-FABRIKEN.

macht, die Hoffnung, ja Gewissheit wach rufen, dass wir auch auf diesem Gebiete das Beste von ihm erwarten dürfen, wenn er sich von dem allzu Archaistischen und einer gewissen hieratischen Steifheit frei macht. Er ist übrigens der geborene Holzschneider fürs Buch. Für das Abheben der grossen weissen von grossen schwarzen Flächen hat er einen ganz eminenten Sinn, und darin reicht er zuweilen jetzt schon an den grossen Künstler heran, von dem ich nun zum Schlusse noch reden möchte: an FELIX VALLOTTON.

Seitdem Meier-Graefe bei Stargardt in Berlin eine Sammlung der besten Holzschnitte Vallotons mit einem vorzüglichen Texte herausgegeben hat, ein Werk, das kein Freund der Holzschneidekunst übersehen dürfte, ist über den Schweizer Künstler nicht mehr viel zu sagen. Meier-Graefe hat in seiner scheinbar hingeworfenen Schreibweise, hinter der aber stets gründlichste Sachkenntnis und ein ganz ungewöhnlicher Sinn für das Wesentliche in jeder Kunstäusserung steckt, ungefähr alles gesagt, was sich für Leute, die nicht zu den ganz Zurückgebliebenen gehören, über Vallotton sagen lässt. Ich verweise also, um den Verfasser nicht abzuschreiben, auf das schöne Werk selber, wobei ich übrigens nicht verfehlen will, zu betonen, dass jeder, der es sich leisten kann, gut thut, die Ausgabe auf japanischem Büttenpapier zu kaufen, denn die Vallotton'schen, wie überhaupt alle Holzschnitte kommen auf glattem Papier lange nicht so zur Geltung, wie auf dem seidenfaserig weichrauhen, das neben den Chinesen nur die Japaner herzustellen wissen.

Was mit Schwarz auf Weiss aus dem Holze zu holen ist, welch köstliche Wirkungen fürs Auge zu erreichen sind, wenn es jemand versteht, was Geist der Linie und Flächenabwägung heisst, das kann vor diesen wundervollen Blättern mit höchstem Genusse erkannt und empfunden werden. Und dass man zugleich eine Persönlichkeit von eigenster Anschauungsart kennen lernt, einen Beobachter des modernen Lebens voll Schärfe und kaustischem Humor, einen Porträtpsychologen von erstaunlicher Tiefe bei grösster Einfachheit der Kunstmittel, kurz einen Künstler in Schwarz und Weiss, der, so sehr er in erster Linie auch Formenmensch ist, doch nicht weniger Bedeutung als Mensch von Geist hat, das ist am Ende eine Zugabe, die auch nicht zu verachten ist.



Studien v. J. Repin.



Buchschmuck für V. S. gez. v. Rud. Bacher.

WAHRHEIT UND SCHÖNHEIT IN DER MODERNEN MALEREI.

Von Max Morold.

„Die Hälfte uns'res Thuns ist nicht Natur,
Nachahmend tappen wir auf And'rer Spur,
Vernunft und Herz, sie kommen schwer zu Wort,
Und jeder, wer es sei, schleppt fort und fort
Am Wahne, den der langen Zeiten Lauf
Allmählich riesengross gethürmt zu Hauf."

Wie gut lässt sich dieses Wort Stephan Milows auf Kunst und Kunstgefühl anwenden! Vielfach ist noch die Meinung verbreitet, dass die Kunst als „Darstellung des Schönen" gewissen ewigen Gesetzen unterliege, denen man durch Studium beikommen könne; dass der Begriff der Schönheit unwandelbar sei und dass sich das rechte Urtheil in künstlerischen Dingen somit eigentlich erlernen lasse. Einschränkungen werden freilich auch von jenen gemacht, die diese Meinung noch hegen. Zunächst wird der Begriff der Kunst eingeschränkt. Von der Dichtkunst kann in diesem Zusammenhange überhaupt nicht die Rede sein. Die ist zu abhängig von unserer sonstigen Begriffswelt, zu bedingt durch tausend und abertausend ausserkünstlerische Gedanken und Urtheile, zu sehr beeinflusst von allen unseren intimsten subjectiven Vorstellungen und Gefühlen, als dass hier jemals ein ganz strenger Codex, eine einzig giltige Norm aufgestellt werden könnte. Aber auch die Musik, die scheinbar dem Leben abgekehrte, ätherische, selbstgenügsame, durch nichts bedingte, hat sich bisher noch nicht in eine feste Formel bringen, noch nicht auf wenige, leicht fassliche Grundregeln zurückführen lassen. Freilich, unbedingt und absolut ist die Musik nur scheinbar. Doch ich will mich hier nicht auf theoretische Untersuchungen einlassen. Ich begnüge mich mit dem historischen Beweis und erinnere nur kurz an die grossen und kleinen Blamagen, die das Publicum und die Kunstrichter beinahe ausnahmslos vor jeder bedeutenden musikalischen Erscheinung erlitten haben. Wäre auch nur EINE solche Blamage möglich gewesen, wenn es ein feststehendes Urtheil in musikalischen Dingen gäbe? Die ärgsten Enttäuschungen und die gröbsten Berichtigungen hat gerade die Musikästhetik erfahren. Bleibt also nur die bildende Kunst. Aber in der — heisst es — sei doch für den Feinfühligen und künstlerisch Gebildeten kaum ein Irrthum möglich. Auch der schlichte „gesunde Menschenverstand" und das einfache, unverdorbene Gefühl seien hier bald im Reinen. Zwei Augen habe schliesslich doch jeder, und das sei hier die Hauptsache. Zwei Ohren — die hat allerdings auch ein jeder. Aber es gibt bekanntlich „musikalische" und „unmusikalische" Menschen, und die einen haben nur Ohren für diese, die anderen für jene Gattung Musik. Schauen hingegen, das können alle; das sei eine Thätigkeit, die in jedem Berufe und bei



jeder Arbeit des täglichen Lebens geübt werde. Und ein reifes und geübtes Auge trage einen untrüglichen Massstab in sich selber. Gewisse Formen und Farben vertrage das Auge nicht u. s. w. — Ja, wenn es so wäre! Aber gerade von der bildenden Kunst und besonders von der Malerei gilt es, dass „Vernunft und Herz nur schwer zu Wort kommen“. Die meisten, die sich berufen fühlen, in solchen Dingen mitzureden, stehen im Banne ererbter und anerzogener Thorheiten und Unzulänglichkeiten. Die natürliche Fähigkeit, zu schauen und das Geschaute ins Bewusstsein aufzunehmen, versagt in künstlerischen Dingen mitunter gänzlich und ist jedenfalls nicht ausreichend, um ein gesundes künstlerisches Urtheil zu ermöglichen. Im gewöhnlichen Leben sehen wir nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Verstande. Alles, was wir sehen, ist ein Gegenstand unseres Begehrens, unseres Interesses, unserer Neugierde. Die ungewohntesten Dinge vermag unser Auge richtig zu erfassen, weil sich unser Verstand und unser Wollen beim ersten Anblick eines jeden Dinges bemächtigt. In der Kunst sollen wir aber auf einmal nur mit dem Auge, ganz uninteressiert und objectiv schauen — das Auge allein, unser Formen- und Farbengefühl soll Erklärer und Beurtheiler sein. Und da entdecken wir erst, wie gering die Kraft unseres Auges ist, selbständig dem Gefühle einen Eindruck zu vermitteln. Eine einzige Farbenzusammenstellung, die wir noch nicht gemalt gesehen haben, kann uns trotzdem, dass wir ihr vielleicht schon unzähligemale in der Natur begegnet sind, nicht nur scheusslich, sondern geradezu unmöglich vorkommen. „Das gibt es nicht!“ rufen wir aus, und wenn uns dann nachgewiesen wird, dass es so etwas allerdings gibt und uns noch gar nie unangenehm aufgefallen ist, so sagen wir wohl ärgerlich: „Aber so etwas malt man nicht!“ In der Malerei pflegen wir den Massstab für unser Urtheil ganz und gar nicht unseren sonstigen Eindrücken und Erfahrungen zu entnehmen. Überzeugt davon, dass die Kunst ihre eigenen Gesetze habe und die Natur eher zu verbessern, als bloss nachzuahmen berufen sei, lassen wir in künstlerischen Dingen auch nur den Massstab gelten, den wir der Kunst selbst entnommen zu haben glauben. Die Kunst selbst aber, das sind schliesslich doch nur jene Kunstwerke, die wir am besten kennen, die uns eben geläufig sind oder in deren Umgebung wir aufwuchsen. Und die Künstler, die sie geschaffen, waren ihrerseits auch wieder im Banne vorgeschriebener Regeln und überkommener Traditionen. So gewinnen wir schliesslich ein „Schönheits-Ideal“, das aus einer Zeit stammt, die der unseren vielleicht in keinem Zuge gleichen mag. Wir lassen nur eine Gestaltungsweise, die mit der uns umgebenden Wirklichkeit kaum mehr als eine entfernte Ähnlichkeit gemein hat, als künstlerisch berechtigt gelten, und die erste ehrliche Nachahmung der Natur bringt uns aus dem Häuschen.

Nur solcherart lässt sich die Thatsache erklären, dass in älteren Kunstepochen niemand an der steifen, unnatürlichen Formengebung, der fehlerhaften

Buchschmuck für V. S. gez. v. Rud. Bacher

Zeichnung, dem Mangel an Perspective u. dgl. Anstoss nahm. Die Leute waren eben gewohnt, die Kunst mit anderen Augen anzusehen als die Natur, und da die Kunst damals nur religiösen Zwecken diente und bei der Wiedergabe der rein dogmatisch gefassten religiösen Vorstellungen eigentlich nur symbolisch zu wirken hatte — eine Wirkung, die ihr auch vollständig gelang —, so fiel es den Leuten, die vor solchen Bildern ihre Andacht verrichteten, gar nicht ein, an die unausgebildete Technik und die ungenügende Naturbeobachtung der Maler zu denken. Als Cimabue zum erstenmale einen lebenswahren Zug in die byzantinische Madonna brachte, erschien das den Leuten wie eine Offenbarung. Heutzutage wäre es Cimabue in einem ähnlichen Falle vermuthlich übel ergangen. Damals aber wurde er bejubelt und seine Madonna geradezu wie ein wunderthätiges Bild verehrt. Sein Schüler Giotto hat dann das Leben in grösserer Breite und Tiefe neu entdeckt, und von ihm datiert die erste grosse Epoche der italienischen Malerei, nach Überwindung des Byzantinismus. Diese Wendung und insbesondere auch das freudige Mitfühlen des Volkes mit den Künstlern, das allgemeine Verständnis für die neuen Errungenschaften ist aber durchaus nicht auf eine rein künstlerische Erkenntnis oder auf ein richtiges Gefühl von dem, was der Kunst als solcher bisher gefehlt hatte, zurückzuführen. Vielmehr war es die Neubelebung des religiösen Geistes durch Franz von Assisi, welche im ganzen Culturleben jener Zeit, und so auch in der Kunst, die der Religion am nächsten stand, eine Umwälzung hervorrufen musste. Aus dem starren Dogma war eine echt menschliche Lehre voll lebendigen Christensinnes geworden, und so konnte und musste auch aus der byzantinischen Madonna die heilige FAMILIE und aus dem in einem Krönungsornat gekleideten byzantinischen Christkind ein patschender und strampelnder santo bambino werden. Die Reinheit der franciscanischen Lehre gieng freilich rasch genug wieder verloren. Aber die Starrheit des Dogmas kehrte nicht zurück und das Leben liess sich nicht mehr aus der Kunst verbannen. In dem Masse, als das ganze Leben jener Zeit sich freier und üppiger gestaltete und die Kirche selbst ihre weltliche Macht immer sinnfälliger zum Ausdruck brachte, drangen auch immer neue weltliche Motive in die Kunst ein und entrückten sie dem Bannkreise kirchlicher Vorstellungen. Die Entdeckung und Erforschung der Antike war der grossartige Abschluss all dieser befruchtenden Keime und fördernden Anregungen, die in der Zeit der Renaissance in einer schier unabsehbaren Reihe von grossen Geistern und genialen Naturen zu neuen Ausdrucksmitteln und schöpferischen Ideen wurden. Da aber drohte die Kunst auch stillzustehen; da gerieth sie vom Leben wieder ins Studium, da entstand wieder eine Schablone, und all die realistischen und naturalistischen Versuche der späteren Italiener vermochten die Schablone nicht zu überwinden.



Decorativer Entwurf v. Adolf Böhm

Eine neue herrliche Blüte der Kunst war nur dort möglich, wo unabhängig von früheren Idealen eine ganz andere Art und Weise zu schauen und zu schaffen sich entwickelt hatte und auf dem Höhepunkte dieser Entwickelung dann auch der Einfluss Italiens und die Kenntnis der Antike nicht viel mehr nützen und noch weniger schaden konnte. Die holländische Malerei hat der Welt geoffenbart, dass mit den letzten grossen Italienern die wahre Kunst keineswegs gestorben ist. Und wer nun — als gebildeter moderner Mensch — auch Rembrandt neben Raphael als grossen Meister gelten lässt, der hat damit auch schon zugestanden, dass es kein allgemein giltiges Schönheitsideal und keine ewig giltigen Kunstnormen gibt, dass die Kunst so reich und wechselvoll ist wie das Leben, dass aber zur Hervorbringung echter and darum dauernder Kunstwerke vor allem nothwendig ist: Race und Individualität; ein kräftiges Volksthum, das der Kunst stets frische Lebensnahrung zuführt, und eine eigenartige künstlerische Begabung, die auch das Leben wieder neu zu befruchten vermag.

Das war im neunzehnten Jahrhundert vergessen worden. Als nach dem grossartigen Aufschwunge der Dichtkunst und Musik auch die bildenden Künste zu neuem Leben erwachten, da war es doch nur ein Scheinleben, eine künstliche Neubelebung, kein organisches Werden, kein Emporwachsen aus den Tiefen der Volksseele und des Zeitgeistes. Die historisch-wissenschaftlich zum zweitenmale entdeckte Antike und die ästhetisch-kritisch gewürdigte Kunst der Renaissance, das waren die Pathen und Vormünder dieser neuen Kunst, von der wohl mit Recht behauptet wurde, dass aus ihr kein Bild der Zeit zu gewinnen sei, in der sie entstanden ist und zur Geltung kam; während die Kunstepochen der Vergangenheit gerade im Spiegel reiner Kunstwerke ein getreues und lebensvolles



JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG.

A. STRASSER. JAPAN.
PLASTIK AUS D. CENTRAL-
RAUME DES SEIDENHOFES.

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG.

A. STRASSER. ≡ CHINA. ≡
PLASTIK AUS D. CENTRAL-
RAUME DES SEIDENHOFES.

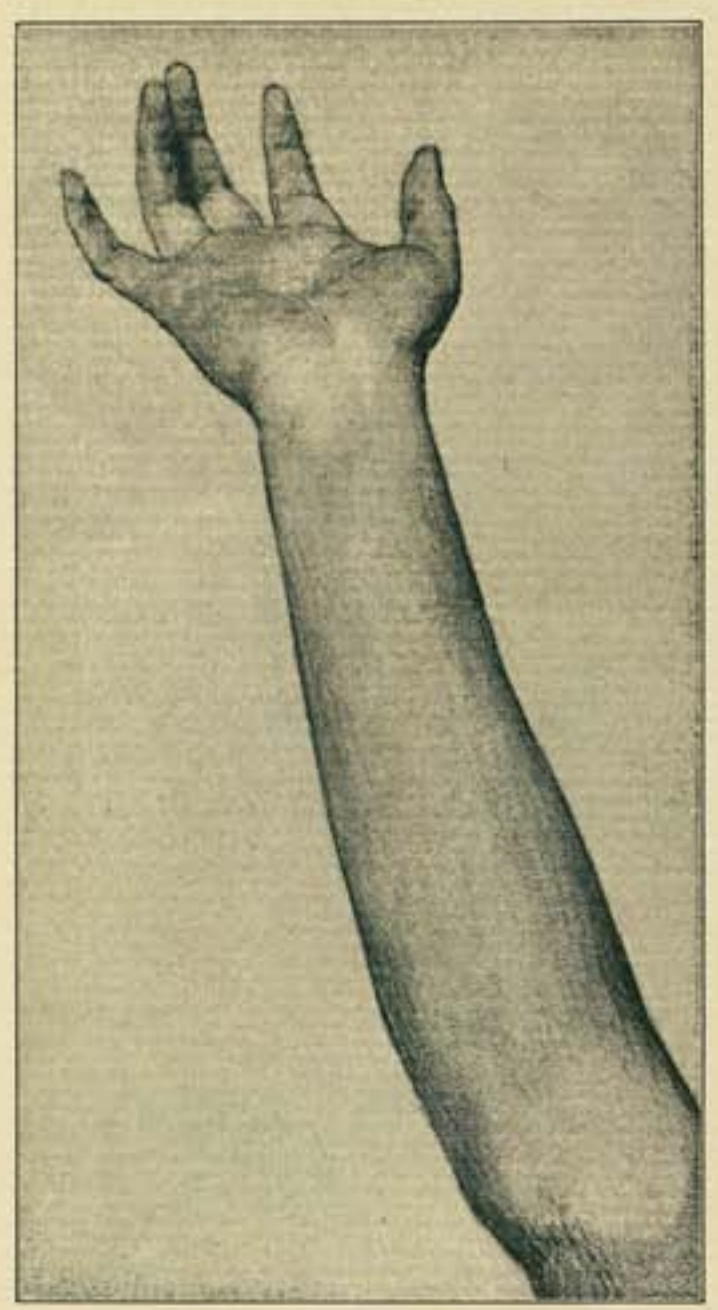


Bild der Zeit und der Nation gaben. Auch zeichnete sich jede der vergangenen Kunstepochen dadurch aus, dass sie gegenüber noch älteren, früher vergangenen Epochen etwas gänzlich Neues, Unvergleichliches zutage förderte. Diese neue Kunst einer Zeit des „Fortschrittes" hingegen erschöpfte sich in der Nachahmung und Verwertung des Alten, des Überkommenen. Nicht das wirkliche Leben diente ihr zum Vorbilde, aber auch nicht ihre eigenen Träume und Phantasien wagten die Künstler rückhaltlos und rücksichtslos zur Anschauung zu bringen, sondern sie arbeiteten alle nach berühmten Mustern und nach den Regeln, die man aus diesen abgeleitet hatte. Die künstlerische Praxis wurde von der Theorie beherrscht, und mehr als ein bedeutendes Talent hat ihr das grausame Opfer der Individualität gebracht. Minderstarke Individualitäten, denen es von vornhinein an Kraft und Willen zur Schöpfung eines persönlichen Stiles gebrach, haben durch die sichere Beherrschung und bewusste Anwendung der „besten Regeln" vorübergehende Bedeutung erlangt. „Correcte" Zeichnung, „Symmetrie" und „Rhythmus" in der Composition, „Harmonie" in der Farbengebung — solche und ähnliche Begriffe waren genau festgestellt, für jeden Begriff gab es ein oder mehrere classische Beispiele, und die glückliche Aneignung desjenigen, was sich einem solchen Beispiele überhaupt abgucken und nachbilden liess, das war das Höchste, was man in Akademien und Malerschulen lernen konnte. Für die „Correctheit" der Zeichnung aber waren eben nur die Beispiele, nicht die Natur massgebend; „Symmetrie" und „Rhythmus" war aus berühmten Gemälden, nicht aus den zufälligen Gruppierungen des Alltags zu entnehmen; die „Harmonie" der Farbengebung war etwas abstract Erklügeltes und willkürlich Vorgeschriebenes, das mit dem wundervollen Leben natürlicher Farbenerscheinungen nur den Namen gemein hatte. Sonst hätte es ja nicht geschehen können, dass der grosse Farbenzauberer Böcklin, in dessen „mythologischen Landschaften" sich die liebevollste Naturbeobachtung mit einer ursprünglichen Schöpferkraft vermählt, so lange unverstanden blieb und dass die Werke eines Thoma, der jetzt allgemeine Verehrung geniesst, geraume Zeit als „unmöglich" von den Kunstausstellungen a priori ausgeschlossen waren. An solchen Fällen erwies sich, wie die Schüler der alten Meister zu pedantischen Schulmeistern geworden waren, die die „freie" Kunst zur starren Disciplin erniedrigten. Den wirklichen Menschen konnten diese Schulmeister nur als „Modell" gebrauchen, das sie stellten und herrichteten, wie es zu den Regeln passte. Sogar die landschaftliche Natur wurde daraufhin geprüft, ob sie „malerisch" sei oder nicht. Dass der Maler imstande sei, in den unscheinbarsten Winkeln der Erde Schätze von Poesie und malerischer Schönheit zu heben, das war damals noch unbekannt. Damals glaubten die Maler in ferne Lande reisen zu müssen, wenn sie einmal „loslegen" wollten. Für ihren Drang nach satteren Farben und kräftigeren Farbencomplexen sollte die Glut des Orients oder der Tropen zum Vorwande und zur Entschuldigung dienen. Und doch fielen auch diese Reisebilder zahm genug aus. Die schrankenlose Freiheit und der kühne Trotz des echten und rechten Künstlersehnens schien nicht vorhanden zu sein. Wohl dürfen wir einzelne Namen mit Verehrung und Bewunderung aussprechen. Aber sie können uns nicht darüber täuschen und nicht dafür entschädigen, dass diese ganze Kunst — sagen wir: die Kunst der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts — eine Kunst war, deren Jünger und Bekenner von sich sagen durften: „Die Hälfte unseres Thuns ist nicht Natur". Und wenn auch Einzelne, zur anderen Hälfte wenigstens, vom besten Wissen, Wollen und Können beseelt waren und auf ihrem künstlerischen Lebenswege einen schönen, männlichen Schritt einhielten, so „tappte" doch die grosse Mehrheit der Übrigen unschön und ungeschickt auf ihrer Spur einher; nicht auf der Spur der alten Meister, denen noch die Vorangegangenen gefolgt waren, sondern nur auf der Spur dieser Nachfolger, dieser Epigonen. So ward schliesslich eine Kunst aus zweiter, aus dritter Hand die herrschende. Und das Publicum fand alles in Ordnung. Es hatte sich daran gewöhnt, nach denselben Regeln zu urtheilen, die von den Künstlern beobachtet wurden. Es stand gewissermassen auf demselben Standpunkte wie das Publicum der byzantinischen Künstler. Es freute sich einer Kunst, die zwar ohne „Fehler" war, aber deren Formen und Bildungen im wirklichen Leben gar nicht anzutreffen waren, ausser höchstens auf der Bühne und in sogenannten „lebenden" Bildern, für die aber eben die gemalten zum Vorbilde dienten.

Diese Kunst ist heute noch nicht überwunden. Noch immer wird an Akademien und Malerschulen nicht viel anderes gelehrt als das todte Erbe alter und neuer, grosser

Decorativer Entwurf v. Adolf Böhm

und kleiner Meister. Noch immer stehen die Künstler und das Publicum, Kenner und Laien einer sehr originellen und sehr bedeutenden Erscheinung ziemlich rathlos gegen-

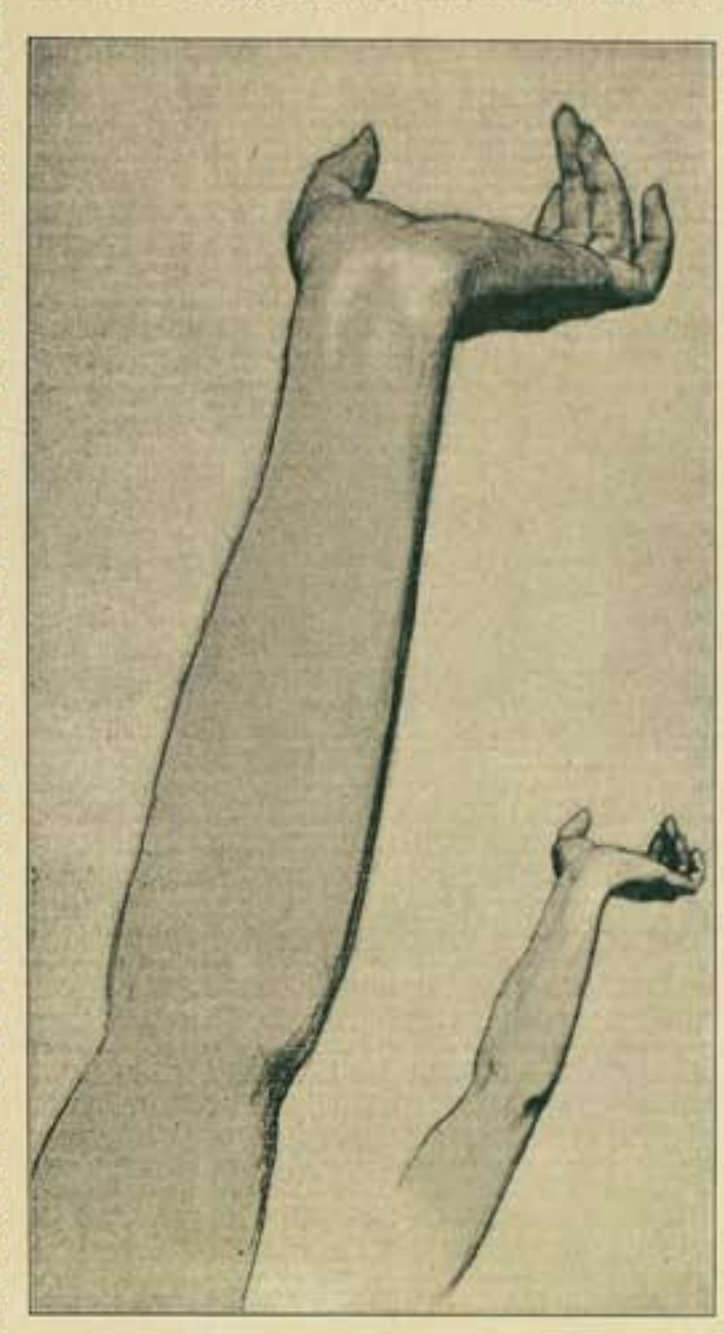


Studie v. Joh. Vict. Krämer.

über. Aber es ist doch besser geworden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat der Widerspruch und die Auflehnung gegen die conventionellen Schönheitsregeln, gegen den seelenlosen Formalismus und die nüchterne Abstraction immer lauter und allgemeiner seine Stimme erhoben. Einige Künstler, die ungefähr gerade um die Mitte des Jahrhunderts mit ihren Werken Aufsehen erregten, haben zuerst die Bahn gebrochen und jetzt, da schon die Morgenröthe eines neuen aufdämmern will, ist die grosse Schar der Jüngeren und Jüngsten beinahe vollständig im Banne der neuen Kunstanschauung: man kann und darf zum mindesten von einer im Entstehen begriffenen, von einer erwachenden und aufblühenden MODERNEN Malerei reden; von einer Malerei, die nicht nur neu oder modern ist der Zeit nach — als das Neue, das just in der Mode ist —, sondern die wirklich einen neuen Inhalt, eine neue Form und einen neuen Stil hat; die also berechtigt ist, vielleicht schon dieser, jedenfalls aber der kommenden Epoche ihren Namen zu geben und ihren Stempel aufzudrücken. Ich kann mich hier nicht darauf einlassen, die Verdienste der Bahnbrecher besonders zu würdigen und die Entwickelung darzustellen, in der sich der langsam und stetig anwachsende, immer breiter und tiefer werdende Strom modernen Kunstempfindens und modernen künstlerischen Darstellungsvermögens von jenen Wenigen, die nun ihr Werk bereits vollendet haben, weiterbewegt hat bis zu den Vielen von heute, deren Schaffen und Wirken der Zukunft angehört. Ich will nicht auseinandersetzen, wie sich Künstler und Publicum von dem falschen Idealismus der Epigonenzeit zuerst dem Realismus, dann dem Naturalismus, schliesslich dem Impressionismus und von da dem Neu-Idealismus, dem wahren Idealismus zuwandten. Nur eines möchte ich hier betonen: die Auflehnung gegen die Pedanterie der Schulmeister und gegen das eintönige und schwächliche Wesen ihrer Kunst nahm naturgemäss von der realen Wirklichkeit ihren Ausgang. Diese letztere stand für jeden halbwegs sehenden und fühlenden Menschen doch in einem gar zu schreienden Widerspruche zu der von den Schatten der Vergangenheit umschwebten und selber gespenstischblutleeren Kunst. Die Wirklichkeit sollte auch in der Kunst zu ihrem Rechte kommen, das warme Blut des Lebens auch in der Kunst pulsieren, die Stimme der Zeit und die Sprache unseres Volkes auch aus Gebilden der Kunst zu uns reden. So entstand der Realismus und der Naturalismus. Doch mit letzterem war die Kunst wieder an einen todten Punkt gelangt. Die blosse Nachahmung der äusseren Natur, der sogenannten Wirklichkeit war in mancher Hinsicht um nichts besser als die Nachahmung und Verwertung alter, überkommener Formen und Formeln. Auch diese wunderbar getreuen photographischen Aufnahmen, die der Naturalismus producierte, konnten einen gespenstisch anmuthen. Das historische Ideal der früheren Zeit war von einem wissenschaftlichen abgelöst worden, aber noch immer nicht von einem rein künstlerischen. Denn abgesehen davon, dass in der Kunst der Stoff allein noch nichts sagt und die allgemein übliche Art der Darstellung

dem einzelnen Kunstwerke kein unterscheidendes Gepräge verleiht, dass also mit der Gewinnung eines neuen Stoffgebietes oder einer neuen Technik immer nur sehr wenig gewonnen ist, so wurde ja bei der naturalistischen Art und Weise die grosse, ewige Wahrheit gänzlich übersehen, dass es gar keine absolut wahrnehmbare, allen gleich zugängliche wirkliche Gestaltung der Dinge gibt; dass jedes Ding in jedem Augenblicke einen verschiedenen Charakter annimmt und für jeden neuen Menschen ein neues Ding ist. Da sind zuerst das Licht und die Atmosphäre, die ein und denselben Gegenstand in fortwährendem Wechsel bald klar hervortreten lassen, bald in Dämmer einhüllen und Form und Färbung tausendmal ändern; da ist das menschliche Auge, das bei jedem anders sieht, bei dem einen farbenblind und beim zweiten empfänglich für die feinsten Abstufungen einer sanften Strahlenbrechung, bei dem einen wehleidig für alles Kräftige und Derbe und beim zweiten trunken im Anschauen grosser Formen und starker Farben, beim einen wie durch einen Schleier nur die Umrisse gewahrend und beim zweiten durch die Oberfläche bis ins Geäder dringend, beim einen ängstlich nur auf das Nahe gerichtet, beim anderen adlerscharf in die Weite spähend — das physische Auge; da ist dann aber auch die menschliche Seele, die das Auge bei dem einen gleichsam von innen umflort und beim zweiten wie von innen erhellt und durchleuchtet, beim einen nur um das Nächste besorgt ist, auch wenn das Auge weit blickt, beim zweiten aber kühn in die Ferne dringt, die just nur das oder jenes sehen will und alles andere in der Welt keines Blickes würdigt; und da ist endlich noch die STUNDE, der auch die Seele unterthan ist, die böse Stunde, die dem Glücklichsten einmal ein schwarzes Tuch vor die Augen legt, und die gute Stunde, in der auch der Elende heiter sieht. So gefasst, lässt sich nicht mehr sagen, wie die Dinge eigentlich aussehen. Wohl aber, dass in jedem Ding die ganze Welt verborgen liegt. Das haben die Bahnbrecher schon gewusst und ausgesprochen. Der Naturalismus aber gab doch nur Wachsfiguren; ihm fehlte das Leben, das in Luft und Licht und in der Stimmung der Seele liegt. Da war also noch ein entscheidender Schritt zu thun, Impressionismus und plein-air bilden den Übergang, und jetzt dürfen wir von der MODERNEN Malerei sprechen.

Diese verwirft das Schönheitsprincip der Epigonen bewusst und endgiltig; es ist nichts schön, sagt sie, was du nicht wirklich geschaut, was du nicht mit deinen Sinnen gespürt und deiner Seele empfunden hast; das aber, was deine Seele aufgenommen, das darfst und sollst du auch wiedergeben, unbekümmert um Gesetze, die nur von Solchen herrühren, denen du fremd warst. Sei WAHR, und du bist ein Künstler! Also Wahrheit ist das Princip der modernen Malerei, aber nicht die äussere und äusserliche Wahrheit der Naturalisten und Veristen, sondern die innere Wahrheit, die subjective Wahrheit, die Wahrhaftigkeit des künstlerischen Individuums. Sieht einer die Dinge so wie der Naturalist, so möge er Naturalist sein; hat einer ein Bild im Geiste geschaut, das die herben Formen einer



Studie v. Joh. Vict. Krämer.

längst vergangenen Kunstepoche aufweist, so scheue er sich nicht, diese Formen neu zu beleben; fühlt sich einer zu der Art und Weise hingezogen, die ihm aus einem

classischen Muster entgegenleuchtet, nun, so folge er dem Drange seines Herzens und sei „classisch". Aber niemals darf der innere Drang gehemmt und die eigene Überzeugung gebrochen werden. Eine jede Art ist erlaubt, die technisch möglich und durch die Individualität des Künstlers moralisch geboten ist; und jede unerlaubt, die bloss gelehrt, gelernt, anempfunden, nachgeahmt, akademisch ist. Auf diesem Wege gelangen wir von der Wahrheit auch unmittelbar zur SCHÖNHEIT. Denn es ist ja der einzige Weg, auf dem die Schönheit jemals erreicht wurde. Aus keinem anderen Grunde sind die grossen Meister der Vergangenheit unsterblich und berühmt geworden, als weil in ihren Werken ihre Seele zur Erscheinung kam. Der Gebrauch des Wortes „schön" ist scheinbar ein schwankender und verworrener. Schon deshalb hätte man es vermeiden sollen, bestimmten Formen und Normen das Prädicat der „Schönheit" ausschliesslich oder besonders beizulegen. Der Sprachgebrauch lehrt uns aber auch, dass über die Bedeutung des Wortes eigentlich gar kein Zweifel bestehen kann. Wir sagen, dass etwas schön sei, wenn wir davon ergriffen sind; wenn der Gegenstand, den wir betrachten, uns so erfüllt, dass wir nichts anderes neben ihm wahrnehmen oder betrachten können. Wenn einer flüchtig an einer Sache vorbeigegangen ist, so wird er sie vielleicht als „hübsch", als „nett", aber gewiss nicht als „schön" bezeichnen. Wenn einer versunken war in den Anblick eines Gegenstandes, so wird er sagen: er war schön. „Schön ist, was gefällt"; und was gefällt, das zieht auch an, das fesselt, das lässt nicht sobald wieder los. „Schön ist, was gefällt"; aber gefallen mag dem forschenden Geiste und der instinctiven Empfindung nicht nur das Zarte, Liebliche, das Anmuthige, das „Gefällige", sondern auch das Imposante, das Wilde, das Strenge, das Herbe. Wenn Geist zum Geiste und Seele zur Seele spricht, so nehmen wir jede Schroffheit und jede Härte in Kauf. Wenn ein Anblick durch seine Erhabenheit unser Bewusstsein ausfüllt, so bedenken wir nicht, dass es vielleicht ein vernichtender Anblick ist. Schön ist der Frühling, aber schön kann auch der Herbst sein, wenn er uns mit seinen Schauern erfüllt; schön ist ein ruhiger See und ein klarer Bach, aber noch viel schöner ist die Brandung des Meeres und das Herniedertosen des Bergstromes; schön sind die steilsten Gipfel und die schroffsten Abgründe. Schön sind sie, weil wir beim Schauen jede Furcht verlieren und sozusagen der Gefahr entgegenjubeln. Weil wir NUR schauen und sonst nichts. Aus dem Scheine, den wir erschauen, spricht auch das Wesen der Dinge zu uns und nimmt von unserem eigenen Wesen Besitz. Wir sind gleichsam das Ding, das wir schauen. Das klingt mystisch und ist doch eine tägliche Erfahrung. Schön ist auch das Gesicht des hässlichsten Menschen, wenn seine Seele aus den Zügen leuchtet und der Strahl des Auges seine Begeisterung oder seine Sehnsucht blitzartig auf uns überträgt, dass wir mit ihm singen oder seufzen möchten. Schön ist vor allem der Schmerz, und schön ist auch der Tod. So gross die Welt ist, soviel Schönheit gibt es. Darum ist auch das Reich der Kunst unermesslich. Darum ist es Thorheit, irgendeine Art künstlerischer Darstellung als die beste oder die schönste zu bezeichnen. Darum wissen wir, dass nicht nur Raphael, sondern auch Michelangelo, nicht nur Rubens, sondern auch Rembrandt, nicht nur die Antike, sondern auch die Kunst Dürers schön ist und dass die Werke von Shakespeare, Beethoven und Richard Wagner zwar urgewaltig, aber auch wunderschön sind. Darum glauben wir, dass die moderne Malerei in ihrer Wahrhaftigkeit gewiss mehr Schönheit zutage fördern wird, als die rechnende und klügelnde Art der Nachtreter und Nachbeter von gestern. Darum hoffen wir, dass die moderne Malerei uns neue Schätze der Welt erschliessen wird und vor allem die reichen Schätze, die in den Seelen der Künstler liegen. Und darum hegen wir auch die Zuversicht und haben schon jetzt Beweise dafür, dass in dieser Kunst endlich wieder die Ideen der Zeit und die Gefühle und Bestrebungen der einzelnen Classen und Nationen überzeugenden Ausdruck finden werden. Was ihr auch geben mögt, es wird ein Stück von eurem Selbst, euer geistiges und seelisches Eigenthum sein. Euer Werk — und sei es noch so klein — wird immer GANZ NATUR sein, nicht nur zur Hälfte. Ihr werdet nichts bringen, was ihr nicht geschaut, empfunden, ERLEBT habt. Und so muss auch der Sieg euer sein!

Aber freilich, da sehe ich wieder die Köpfe schütteln, da höre ich hundert Fragen und tausend Einwendungen, und immer noch behaupten nicht Wenige, die „wahre" Kunst müsse jetzt zugrundegehen. Denn Willkür, Zuchtlosigkeit könne doch keine Blüte verbreiten. Blüten wollen gehegt und gepflegt sein. Nur strenge Schulung führe zur Meisterschaft. Und sei das nicht ein Hexensabbath von Bizarrerie und Unvermögen, was jetzt unter dem Namen „modern" in den der Kunst geweihten Räumen schnöde Orgien feiert? — Ich kenne das. Ich werde ein anderesmal darauf antworten.

Vignette von Leo Kainradl.





JOSEF ENGELHART. GEMALTER FRIES VON DER FAÇADE DES URANIA-THEATERS.

JUBILÄUMS-
AUSSTELLUNG.

J. PLETSCHNIK.
CENTRALRAUM
D. KUNSTGEWER-
BE-ABTHEILUNG.

GOTTH.
KUEHL.
STUDIE.





Decorativer Entwurf v. Adolf Böhm

STIL UND INDIVIDUALITÄT.

WILHELM HOLZAMER.

Stil ist der charakteristische Ausdruck einer Zeit im weitesten und tiefsten Sinne. Stil ist Klarheit. Was sich in längeren oder kürzeren Perioden vollständig geklärt hat, seinen befriedigenden Abschluss fand, das wurde Form. Darum ist Stil nicht nur Klarheit, sondern auch Ruhe. Deshalb aber muss er immer aus Tiefen kommen, aus Aufwühlungen, die von unten herauf gegohren sind. Hinter jedem Stile steht das Volk. Mehr noch, es wird lebendig in ihm. Nur wenn dieser tiefste Puls in ihm schlägt, wenn er ein ganzes Zeitbewusstsein, das tiefste Verlangen und den heissesten Willen einer Cultur spiegelt und ihre mächtigste Sehnsucht erfüllt, hat er Lebensdauer und Widerstandskraft, trägt er ein Gepräge, das die schnelle Zeit nicht wegzuwischen vermag. Das lehrt z. B. augenfällig der „Rococostil". Er war rein höfisch; allerdings in diesem engen Kreise voll ausschöpfend und rückwirkend auf alle Formen und Verhältnisse. Aber es fehlte ihm der festeste Wurzelboden, und er konnte nur von kurzer Lebensdauer sein. Zwar wage ich das Paradoxon: die Zeit selbst schlägt ihren Stil todt. Die Zeit ist ruhelos. Sie schafft beständig an ihrer Umgestaltung. Das ist ihr Weiterschreiten und damit schneidet sie sich in ihr eigenes Fleisch. Sie setzt für das Erfüllte die neue Sehnsucht, sie setzt für das Erreichte das neue Ziel. Sterbend verjüngt sie sich selbst und gebiert den neuen GEIST. Denn Stil ist auch Geist, und in erster Linie. Und wie die Zeit und ihre Cultur, hat die Kunst ihren nie ruhenden Fortschritt. Ein Stil aber, der aus Tiefen gekommen und den Klarheit und Kraft gewordenen Geist eines Volkes spiegelt, kann eine Strecke mit der Zeit gehen, — wenngleich auch oft absteigend — denn letzte Entwickelungskeime sind ihm immer noch nicht genommen. Innere Umwälzungen, die eine Periode vollkommen abschliessen und eine neue inaugurieren — etwas äusserlich Gewaltsames ist dabei nicht nothwendig — machen auch dem tiefstgebornen Stile ein Ende. Der Stil besteht dann nur noch als Form, vollkommen abgeschlossen.

Diese Form hat nun etwas Todtes. Sie ist nur lebendig, wenn sie den Geist noch in sich birgt, wenn der Geist noch lebendig ist, der sie gezeugt hat. Man sehe sich nur danach um, sehe die TODTEN Formen in unserer Architektur, in unseren Einrichtungen und Möbeln. Nur Leute ohne oder mit total irregeleitetem Geschmack mögen an diesen „stilvollen" Einrichtungen Gefallen finden, mögen sie zu täglichem Gebrauch benutzen und lebendiges Hin und Her, Bewegung, d. i. Leben, damit verbinden wollen.

Man hat neuerdings nicht ganz misslungene Versuche der Modernisierung gemacht. Man stellt sich ja freilich damit eigentlich a priori ein gewisses Armutszeugnis aus; aber immerhin wird man die Erkenntnis der Wechselwirkung von Geist und Form bei solchen Versuchen anerkennen dürfen.

Diese Wechselwirkung gerade muss uns bei allem Kunst- und Stilverstehen aber das Wichtigste sein. Viele, die heute Kunstgeschichte studieren, lernen nur, eigentlich recht theoretisch und äusserlich, wenngleich mit ein bisschen Anschauung verbunden, Kunstformen, Stilformen. Aber

wie selten ist der Geist der Form in ihnen lebendig geworden. Haben sie je etwas bei ihrer Erkenntnis und ihrem „Verstehen“ ERLEBT? Haben sie Kunst EMPFUNDEN, den betreffenden STIL EMPFUNDEN!?

Und wie ist ihnen die ganze Entwickelung so klar! Ein paar Namen, das Aufsteigen charakterisierend, — ein, zwei andere den Höhepunkt, — dann noch ein paar wenige den Verfall. Von allen Neben- und Unterströmungen in der Kunst selbst erfahren sie nichts, wenig von den mannigfaltigen Einflüssen von aussen, durch Ereignisse, Schicksale, Beziehungen und Beurtheilungen. Das gieng alles so einfach und schnurgerade und sicher. Von der Rückschau aus, — freilich! Werden und Wachsen von innen heraus sind allerdings meist dabei verloren gegangen, all das viele, saugende Wurzelwerk, das nach allen Seiten die feinen Fäden sandte und dann verloren gieng und im Grunde abstarb, während ein kräftiger hoher Stamm sich aus ihm entwickelt hatte und ihm alle Nahrung nahm. Die Schuld liegt nicht immer an der Lehre, sondern meist an den Lernenden. Künstlerisches Empfinden kann eben nicht gelehrt werden. Das Suchende, Tastende der Kunstperioden ist aber nicht nur an sich sehr wichtig, aus ihm heraus kann der Geist einer Zeit und ihre wahre Entwickelung bis ins Kleinste erkannt und NACHGELEBT werden, weit besser, als aus dem Fertigen überragender Persönlichkeiten, das uns Nachgebornen am bekanntesten geblieben. Ängstlich hält man sich aber gerade daran und will es stets wieder und wieder als Beispiel und „Muster“ vorführen. Daher diese falsche Meinung und Verkennung des heutigen Kunstschaffens meist, all dies professorale Drüberhinwegreden, das auch oft durch eine gewisse Alterserstarrung nicht entschuldigt werden kann.

Denn gerade in unserer Zeit ist das „Suchende“ am mächtigsten. Wir WOLLEN einen Stil, — der einfachste Beweis, dass wir noch keinen haben.

Und doch möchte ich sagen, unsere ganze Entwickelung deutet darauf hin, dass wir einen bekommen werden. Schon dies eine Zeichen, der vorausgegangene Naturalismus. Also Rückkehr zur Natur, ein Anfang von unten, das Neubeginnen, und — was das Allerwichtigste ist, das Neulernen! Das kühne Verneinen aller starren Form! Der Geist selbst zeugt noch nicht; aber er soll zeugungskräftig gemacht werden. Diese Entwickelung, als die richtige und einzige, hat, wenn ich ihn recht verstehe, schon Goethe, den wir in Sachen des Stils, wo er SICH SELBST gibt, immer und noch lange anrufen dürfen, erkannt und ausgesprochen. In dem kleinen Aufsatze über „Einfache Nachahmung, Manier, Stil“ sagt er über den Stil: „Gelangt die Kunst DURCH NACHAHMUNG DER NATUR, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, DURCH GENAUES UND TIEFES STUDIUM DER GEGENSTÄNDE SELBST endlich dahin, dass sie Eigenschaften der Dinge und die Art, WIE sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, dass sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiss: dann wird der STIL der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf“. Erscheint dies freilich etwas einseitig und eng, so versteht man doch daraus, dass Goethe hier — in seinem weitesten Sinne — vom Naturalismus ausgeht und dabei zunächst auf die Erkenntnis und damit auf das eigentlich Individuelle kommt, sofern auch wir jede Erkenntnis mit dem Philosophen als etwas Persönliches, ganz besonders und immer aber von jedem Allgemeinen befreit in der Kunst, ansehen werden. Da wir nun in unser heutigen Kunst den Naturalismus, in seinem Princip natürlich, hinter uns haben, d. h. da er nun als Grundlage überall anerkannt ist, so ist das zweite, das Individuelle, besonders stark geworden. UNBEWUSST IM DIENSTE EINES STILBILDENDEN TRIEBES. Freilich unbewusst nur im Hinblick auf das Ferne, das Ende, das Resultat — „jeder Tag entfernt das Ziel“, sagt Dehmel, — aber natürlich SEHR BEWUSST im EIGNEN Schaffen! Denn das REIN intuitive Schaffen, rein aus dem Unbewussten schöpfen hält schon Goethe für das Unmögliche oder doch Zuweitgehende. Denn das Wesen des Stils fasst er noch einmal zusammen als „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem WESEN der Dinge“ beruhend, und einmal fordert er vom Künstler direct, dass er seine Kunst müsse „durchgedacht“ haben, wolle er sich Künstler nennen dürfen. Und so sagen wir kühn: DIE SUMME ALLER INDIVIDUELLEN ERKENNTNIS UND DAMIT ABER ZUGLEICH AUCH ALLES INDIVIDUELLEN SCHAFFENS WIRD UNS IN DER KUNST EINEN TÜCHTIGEN SCHRITT WEITER UND DEM STILE ALS SOLCHEM IM WEITESTEN CULTURELLEN SINNE GEWALTIG NÄHER BRINGEN. Wir betonen also mehr wie je die Individualität, wir vergessen heute freilich das „Wirkende“ der Kunst nicht. Wir fordern aber das Persönliche aus unserer Erkenntnis, aus unserem Gefühl der Befreiung heraus. Und das gerade ist, von einem höheren Standpunkt beurtheilt, von allen localen Verhältnissen abgesehen, der Sinn der Secessionen. Befreiung im Gefühl der Zusammengehörigkeit fortschreitender Individualitäten, die im Alten, Erstarrten nicht mehr Genügen finden, sich nicht mehr ausleben und ihre „Ideale“ nicht wiederfinden können. Nicht aus purem Oppositionsgeiste, aus Jungendungebärdigkeit, die die „Alten“ belächeln dürfen, sondern aus NOTHWENDIGKEIT. Es ist der neue Geist, der schafft und wirkt, sein Recht fühlt und sein Recht fordert und die neue Form für sich zu schaffen sucht.

Secession ist also noch nicht Stil; sie strebt zum Stil durch die Betonung der freien Individualität. Secession ist Jugend, der Stil ist der reife Mann. Secession ist Ringen,

Stil ist Harmonie. Reife ist natürlich hier auch nur im Sinne des Abgeschlossenen eines Stils zu verstehen und steht nicht im Widerspruch mit einer reifen Persönlichkeit, die secessioniert. —

Noch etwas von der Stilbildung, ehe wir auf das Persönliche genauer eingehen.

Ich glaube, Lichtwark sagt irgendwo etwa: Stil ist da, wenn er uns bewusst wird. Das scheint mir nur vom Standpunkte des rückschauenden Historikers aus richtig. Für den Künstler denk ich mir's so: Stil ist da, wenn alle nothwendig in ihm FÜHLEN! Ich meine: so lange die Herrschaft eines Stiles dauert, zwingt er alle Schaffenden in sein specielles Fühlen. Gerade weil der Stil der Ausdruck der Zeit ist und die Krystallisation ihres Geistes, meine ich, ist das natürlich und fast selbstverständlich. Der Stil, — oder der Geist! — schafft hier eine gewisse Enge. In seine Grenze zwingt er alle und gibt gewissermassen der Erkenntnis und dem Gefühle Richtung. Das ist gut. Denn wenn so die Künstler, — das Schaffen als etwas Nachfolgendes, eben als Ausdruck des Innern aufgefasst, — gewissermassen unter seinem Zwange stehen, führt sie ihr ganzes Schaffen zur Tiefe. Und so wird alles Gold, was im Umfassenden einer Stilrichtung liegt, voll ausgemünzt, zum Unterschiede von Richtungen im literarischen Sinne, die in ihrem steten Wechsel die Felder nur zum Theil bestellt liegen lassen. Die Enge des Stiles ist seine Weite. So schafft der Zeitgeist etwas Gesetzmässiges, das aber, denke ich, den gerade Lebenden und Schaffenden bis zu einem gewissen Grade etwas Unbewusstes bleibt, weil es ihnen ganz in Fleisch und Blut übergegangen ist und ihr Empfinden beherrscht. Sie können dann eben nicht anders. Denn man darf nie die Voraussetzung vergessen, dass die Schaffenden wirkliche Künstler sein mussten, denen die Intensität wie Extensität der Lebenskenntnis und all ihres Erlebens — nach Goethe — angeboren ist, und deren Lebensinhalt doch aus ihren Erkenntnissen genährt wurde, die sich auch wieder in einem gewissen Kreise bewegten und aus dem lebendigen, d. h. hier starken Geiste ihrer Zeit wieder Nahrung sogen. Daraus erklärt es sich denn auch, dass der Kunsthistoriker alles so fadengerade darstellen DARF, insofern als das eigentlich Herrschende auch das eigentlich Treibende geblieben ist. Beides stammte aus dem Zeitgeiste. Und die die Quelle fassten, das waren die überragenden Individualitäten.

Das führt nun zu dem Verhältnis der Individualität, zum Stil.

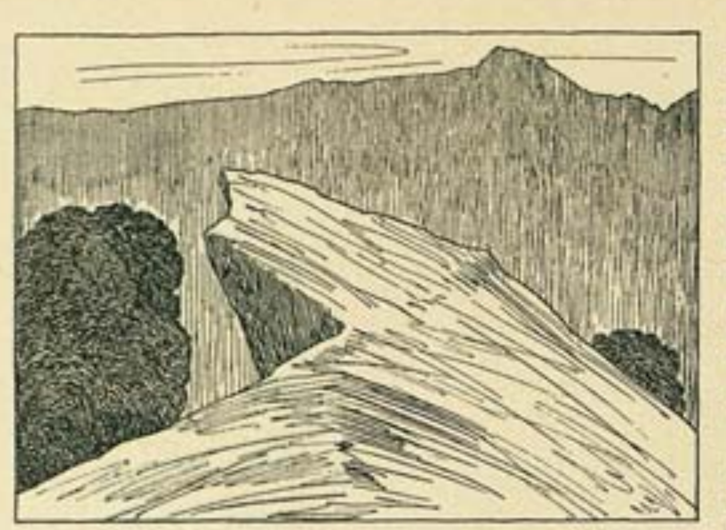
Man kann die Meinung hören, Stil und Individualität vertrügen sich nicht, der Stil hebe die Individualität auf. Etwas ist daran richtig: die Grenze, die der Stil zieht. Wie schon gesagt, sie wird den Schaffenden bis zu einem gewissen Grade nicht bewusst. Sie kommen anscheinend ganz von selbst nicht weiter in ihren Absichten und Vorwürfen, und scheinen alles, was der Stil enthalten wird, aus sich von selbst neu zu finden. Sie sind in gewisser Beziehung



Studie v J. Repin.

geleitet, weil ihr Lebensinhalt ein Theil des Zeitinhaltes ist. Und so hört bis zu einem gewissen Grade das Suchende, Schweifende der Übergangsperioden auf, aber durchaus nicht die Bethätigung der Individualität. Nicht nur, dass der Stil dem Persönlichen noch Raum genug lässt, dass er die Note des Persönlichen sehr wohl verträgt und durch sie einen neuen Reiz gewinnt, er fordert geradezu die Persönlichkeit heraus, dass sie mit ihm ringe, ihn ganz in sich verarbeite, d. h. die Lebensbedingungen der Zeit, und dann erhebe. Dann wird umgekehrt der Stil auch Träger der Persönlichkeit. Die starke Persönlichkeit führt den Stil weiter, und reicht ihre Kraft, bringt sie ihn zur Reife. Der geniale Künstler einer Stilperiode beantwortet alle Fragen, löst alle Räthsel und füllt alle Lücken aus, die ihm seine Vorgänger gelassen. Er knüpft ja freilich selbst wieder neue Fäden an. Wie gesagt, die Grenzen des Stils sind einzig die Grenzen der Lebensverhältnisse, deren Ausdruck er ist, und was vorhin für den KunstINHALT galt, gilt jetzt auch für die Persönlichkeit, — das ist zugleich seine Weite! Darum heisst's für den Künstler: alles Leben erfassen, in alle Tiefen steigen, alles in sich durchleben und das „Wesentliche", d. h. das Ewige, — vom Menschen alles Menschliche, vom Leben alle Triebkräfte in sich pulsen zu lassen. Man sehe sich Richard Wagner an, Goethe, Shakespeare und Dante. Man gehe all die gewaltigen, umfassenden Individualitäten durch, von den alten Griechen bis auf Arnold Böcklin und Richard Dehmel, ob sie Erfüller waren oder Anreger, in allen ist der gleiche Trieb, und darum ist in ihren Lebenswegen innerlich diese merkwürdige Wiederholung und dieser Parallelismus, den das Akibawort mit dem Spielraum der Modificierung so einfach bezeichnet. Und wenn Wagner sagen durfte, dass das Volk eine neue Kunst habe, wenn es nur wolle, so hat er dieses Wort wohl im stolzen Gefühle dessen, was er geleistet, gesprochen; aber es hatte wohl seine Quelle in dem klaren Bewusstsein, was er in sich durchlebt, und dass er nach allen Bedürfnissen seiner Zeit gerungen hatte. Man sehe seinen Lebensgang. Und das ist ja immer das Versöhnliche im Schicksal des Künstlers, dass es ihm die Sehnsucht schafft und die Lebenstiefen erschliesst. Ist eine logisch aus der Zeit entwickelte Kunst gleich Caviar fürs Volk, — ich wage doch zu sagen: Zukunftskunst allein ist nur die wahre Volkskunst! Damit ist aber eine schwere Forderung an die Künstler gestellt.

Decorativer Entwurf v. Adolf Böhm



Aber mit der Weite ihres Zieles muss ihr Willen wachsen und ihre Kraft. Darum auch, mein' ich, stellte Hermann Bahr seinen „lieben Freunden" von der „Vereinigung" die Forderung: österreichisch macht mir das, wienerisch! Das Individuelle erhält Richtung, diese Richtung weist zum Stil: „Dann wird eine schöne Zeit kommen, eine Zeit der Ruhe und der reinen Kunst".

Es bleibt mir, zur Aufklärung, von einem zu reden übrig. Haben wir denn wirklich keinen Stil? Einen „modernen" Stil? Und jetzt in Wien einen „secessionistischen" Stil gar? Ja — und nein! Stil in diesem weiten culturellen Sinne haben wir nicht. Aber wir haben STILE im persönlichen Sinne.

Ich berufe mich noch einmal auf Goethe.

Er spricht von der Nachahmung der Natur, etwa von Rosen. Wer die nachbildet, wird bald die feinsten kennen lernen und sie von allen Rosen des Sommers WÄHLEN. Und er wird die besten und auffallendsten Eigenschaften der Gegenstände, die er sich vornimmt, immer wieder und wieder veranschaulichen und sich formellen Ausdruck dafür suchen. Er wird ihr ganzes Dasein und ihre Entwickelung studieren. „Er wird alsdann nicht bloss durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwendung setzen und belehren. In DIESEM SINNE würde man sagen können, er habe sich einen STIL gebildet." Was hier Stil genannt wird und auch im landläufigen Sinne so verstanden wird, — (es ist das le style c'est l'homme, welche Wahrheit in unserem Sinne und für unsere Kunst geradezu eine Forderung wird!) — besonders wenn noch ein Zunutzemachen neuer „moderner" Ausdrucksmittel dazu käme, und, da wir immer Ehrlichkeit in der Kunst fordern müssen, ein die Form wirklich erfüllendes lebendiges Empfinden einer modernen Persönlichkeit, würde man besser Art oder MANIER nennen. Aber Manier im guten Sinne, wohl zu unterscheiden von Manierismus. Manier wird hier in einem „hohen und respectablen Sinne" gebraucht. Mit ihr stehen wir an der Schwelle des Heiligthums, das im eigentlichen Sinne STIL heisst. Sie steht, wie auch Goethe ausführt, „zwischen der einfachen Nachahmung — (ich unterschiebe dieser Bezeichnung schon einen künstlerischen Sinn) — und dem Stil". Und er fährt fort: „Je mehr sie bei ihrer leichteren Methode sich der treuen Nachahmung nähert — (Naturalis-



Studie v.
J. Repin.

mus, Realismus) — Je eifriger sie von der anderen Seite das CHARAKTERISTISCHE DER GEGENSTÄNDE zu ergreifen und fasslich auszudrücken sucht, JE MEHR SIE BEIDES DURCH EINE REINE, LEBHAFTE, THÄTIGE INDIVIDUALITÄT VERBINDET, desto höher, grösser, respectabler wird sie werden". Die „Alten", die wir so nennen, hatten wohl auch eine Manier, — nicht immer gerade ihre eigene, — aber sie war eingefroren, leblos, sie hatte sich von der Natur und vom Persönlichen, vom Wurzelboden der Kunst und also auch vom Stil allzuweit entfernt, sie war dadurch „immer leerer und unbedeutender" geworden. Darum musste mit ihr endgiltig gebrochen werden. Wir WOLLEN einen Stil. Fördern wir daher alle Kunstbestrebungen, die aufs Persönliche und Charakteristische hinauslaufen; fordern wir immer wieder und wieder das Leben und seine tiefsten Pulse, und gehen wir mit der Jugend, die BEFREIUNG fordert, — mag Abruptes, Unorganisches und Outriertes mit unterlaufen, wenn die Zeiten erfüllt sind und Klarheit geworden ist, wird von allem Lebendigen, Persönlichen, Organischen und Charakteristischen eine hohe Summe herauskommen, und die Thore werden sich öffnen, nach denen wir so oft getastet. Nur vom Persönlichen aus kommen wir zum Stil! Das sei uns Trost und Muth!



Decorativer Entwurf v. Adolf Böhm

MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs veranstaltet im November 1898 in Wien ihre zweite Kunstausstellung. Dieselbe findet in dem neuerbauten, der modernen Kunst gewidmeten Ausstellungsgebäude der Vereinigung statt. Der Arbeitsausschuss ladet alle gesinnungsverwandten Künstler ein, seine Bestrebungen collegial unterstützen und diese Ausstellung beschicken zu wollen. Die Kunstwerke müssen bis 15. October in Wien eintreffen. Letzter Anmeldetermin 1. October. Sammelstellen: BARTZ & Co., Berlin, SCHENKER & Co., München.

Der derzeitige Präsident der Vereinigung, Maler GUSTAV KLIMT, ist in der Sitzung vom 6. September zum correspondierenden Mitglied des Vereines bildender Künstler Münchens, Secession, ernannt worden.

Das Titelblatt dieses Heftes wurde von KARL MÜLLER entworfen.

Die Beilage zur Gründerausgabe von Heft 9 bestand in einer Original-Radierung von RUDOLF JETTMAR.





FRANZ STUCK. ≡ PORTRÄTSTUDIE. ≡



TH. AXENTOWICZ. ≡ WANDERUNG DER SLAVEN. ≡





L. H. HILDESHEIMER.
STUDIE.

AUS DEM WIENER
CAMERA-CLUB.

HUGO HENNEBERG.
WIESENBACH.

AUS DEM WIENER
CAMERA-CLUB.

G. EINBECK. HAMBURG.
JUGEND.



Gerlach & Schenk.
Verlag für Kunst
und Gewerbe.

HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER aus der „Albertina“ und anderen Sammlungen. Erscheinen in Monatsheften mit je 12—15 Facsimiles auf 10 Tafeln, in einfachem und farbigem Licht- und Buchdruck, Format 29:36½ cm. Preis fl. 1.80 = Mk. 3.—. Sammelmappen à fl. 3.60 = Mk. 6.—. Preis für 12 Hefte in Mappe fl. 25.20 = Mk. 42.—. Inhaltsverzeichnisse in deutscher und französischer Sprache. Jährlich erscheinen 12 Hefte. Bis Ende 1898 waren 3 Mappen complet.

ORNAMENTE ALTER SCHMIEDEEISEN. 50 Blatt Lichtdrucke, Format 29:36¼ cm., In Mappe fl. 15.— = Mk. 25.—.

*FESTONS U. DECORATIVE GRUPPEN aus Pflanzen und Thieren. Dritte, verbesserte Auflage. 140 Blatt nach einem neuen Lichtdruckverfahren hergestellt. Format 32:46 cm. Preis fl. 108.— = Mk. 180.—. Erscheint ab März 1898 in 4 Serien mit je 35 Blatt à fl. 27.— = Mk. 45.—.

*KARTEN UND VIGNETTEN. Über 60 künstlerische Entwürfe von Glückwunsch- und Einladungskarten etc. Folio-Format. Nach Federzeichnungen von Prof. Franz STUCK. In Mappe fl. 12.— = Mk. 20.—.

TODTENSCHILDER UND GRABSTEINE. 70 Blatt Lichtdrucke, Format 29:36¼ cm. In Mappe fl. 27.— = Mk. 45.—

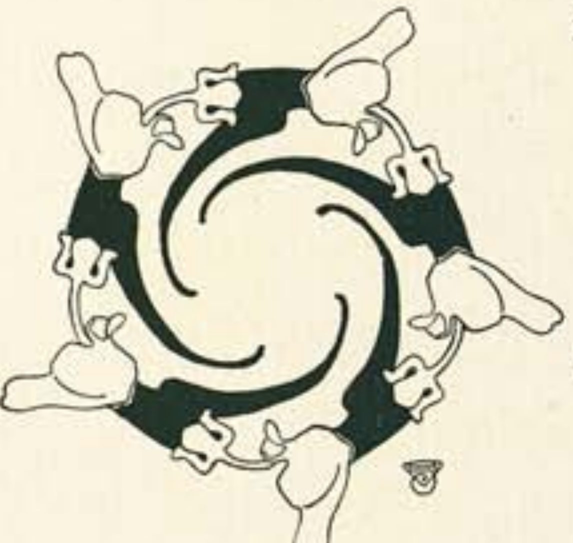


MINTALAPOK. Musterblätter für Gewerbetreibende und Gewerbeschulen, herausgegeben vom königl. ungar. Handelsministerium unter dem Redactions-Präsidium von JOSEF SZTERÉNYI, königl. Sectionsrath. Texte in ungarischer, croatischer, englischer, französischer und deutscher Sprache. Erscheint jährlich in 12 Heften mit je 8—10 Vollbildern und Detailpausen im Formate von 36½:48½ cm., in Buch-, Licht- und Farbendruck. Preis per Lieferung fl. 3.60 = Mk. 6.—.



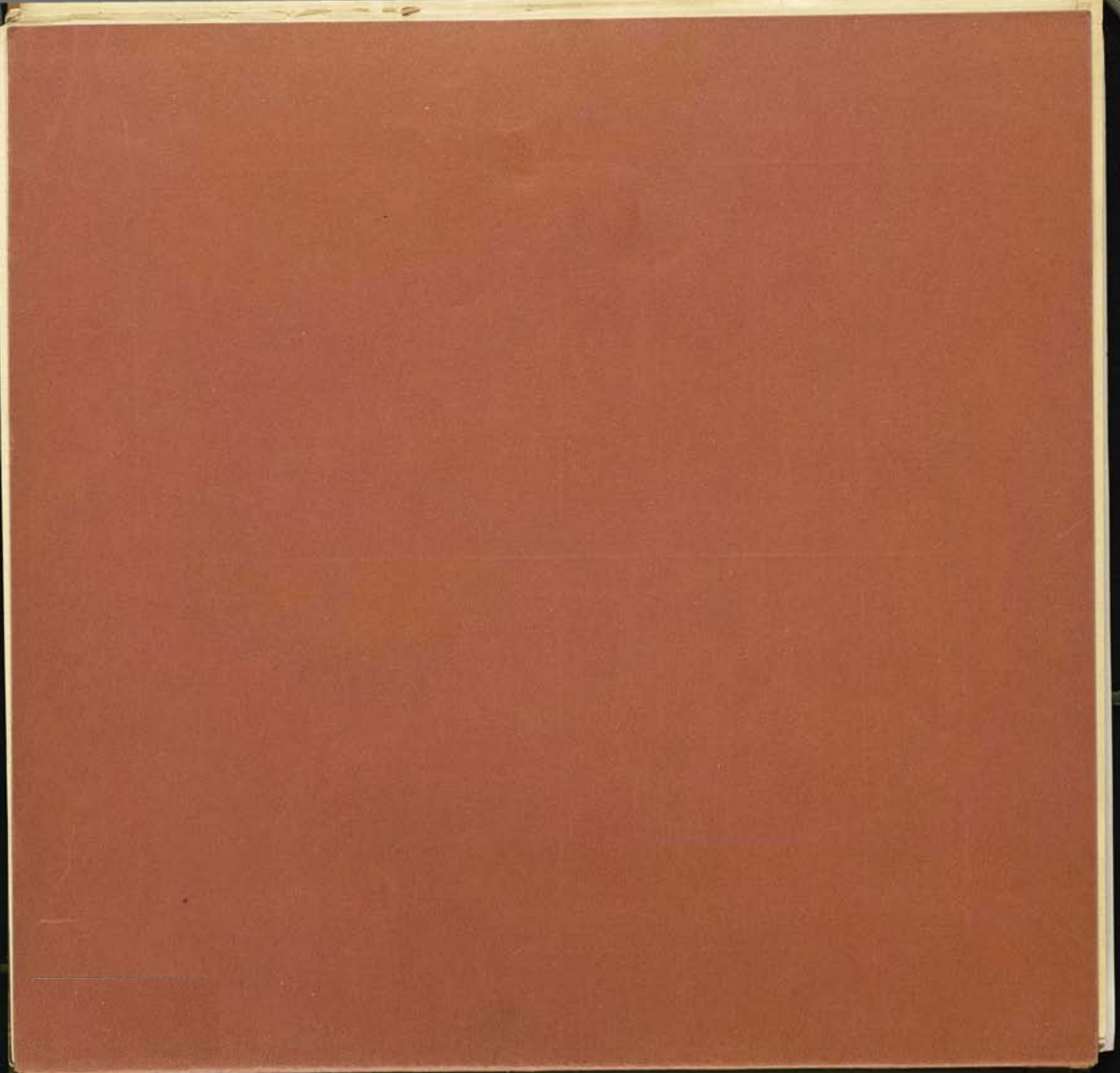
DIE BRONZE-EPITAPHIEN. der Friedhöfe „St. Johannis“ und „St. Rochus“ zu Nürnberg. Mit erläuterndem Text von Hans Boesch, Director am Germanischen Museum in Nürnberg. Format 32:40 cm. 82 Kunsttafeln in Buch-, Licht- und Tondruck m. reich illustriertem Text. Gross-Quart-Format.
Compl. geb. fl. 60.— = Mk. 100.—.

NÜRNBERGS ERKER, GIEBEL UND HÖFE. Herausgegeben von M. Gerlach. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 55 Blatt Lichtdrucke, Formate 29:36¼ cm. In Mappe fl. 27.— = Mk. 45.—.



DER KUNSTSCHATZ. Alte und neue Motive für das Kunstgewerbe, die Malerei und Sculptur. Erscheint ab 1898 jährlich in 6 Heften à 8 Kunsttafeln, im Formate von 34:46½ cm. in Buch- und Lichtdruck, auf feinstem Kunstdruckpapier. Preis per Heft fl. 1.80 = Mk. 3.—.

In Vorbereitung:
MONUMENTALSCHRIFT vergangener Jahrhunderte von Stein-, Bronze- und Holzplatten, nach Aufnahmen und mit textlichen Erläuterungen von WILHELM WEIMAR. 72 Tafeln in Gross-Folio. In Mappe. Erscheint anfangs December 1898.





VER SACRUM

ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

JÄHRLICH 12 HEFTE. ABONNEMENT 18 KR. = 15 MK.

NOVEMBER 1898.

EINZELPREIS
2 KR.

VERLAG
GERLACH & SCHENK
WIEN VI/1.

JAHRGANG I. — HEFT XI.

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM
ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller, und Dr. Max Eugen Burckhard.
Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, akadem. Maler, III., Rennweg 25.
REDACTIONSLOCAL: IV., HECHTENGASSE 1.
Sprechstunden: Jeden Mittwoch u. Samstag 5 bis 6 Uhr.
ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGENTHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.
Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.
Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.
SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM
erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von Ausstellungsheften, je 24–30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapier.

AVISO.

Zugleich mit dem 12. Hefte von „VER SACRUM" wird ein

SONDERHEFT

herausgegeben, welches — als ausser dem Abonnement stehend — den p. t. Abonnenten um den

Preis von 1 fl. = 1 Mk. 60 Pf.

geliefert wird.

Das Heft wird in feiner graphischer Ausstattung Reproductionen von Objecten aus der II. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs und solche nach anderen Original-Zeichnungen enthalten und den vorangegangenen 12 Heften würdig zur Seite stehen.

Ausserdem wird eine

ORIGINELLE MAPPE

für den I. Jahrgang, die zugleich als Einbanddecke verwendet werden kann, mit diesen Heften erscheinen und für

1 fl. = 1 Mk. 60 Pf.

zu haben sein.

Die Aufträge erbitten wir uns möglichst umgehend.

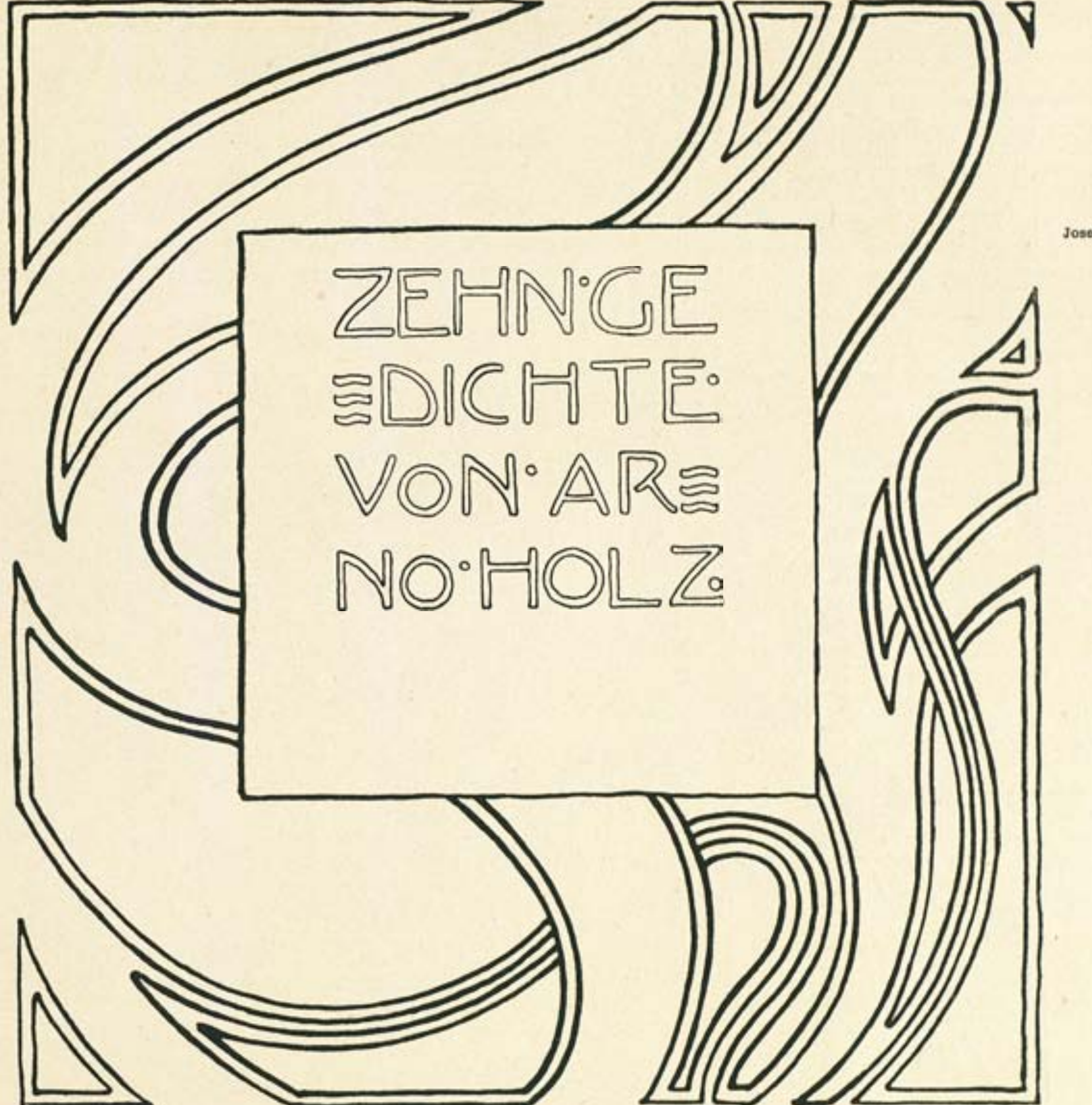
WIEN, im November 1898.

Hochachtungsvoll

GERLACH & SCHENK
Verlag für Kunst und Gewerbe.

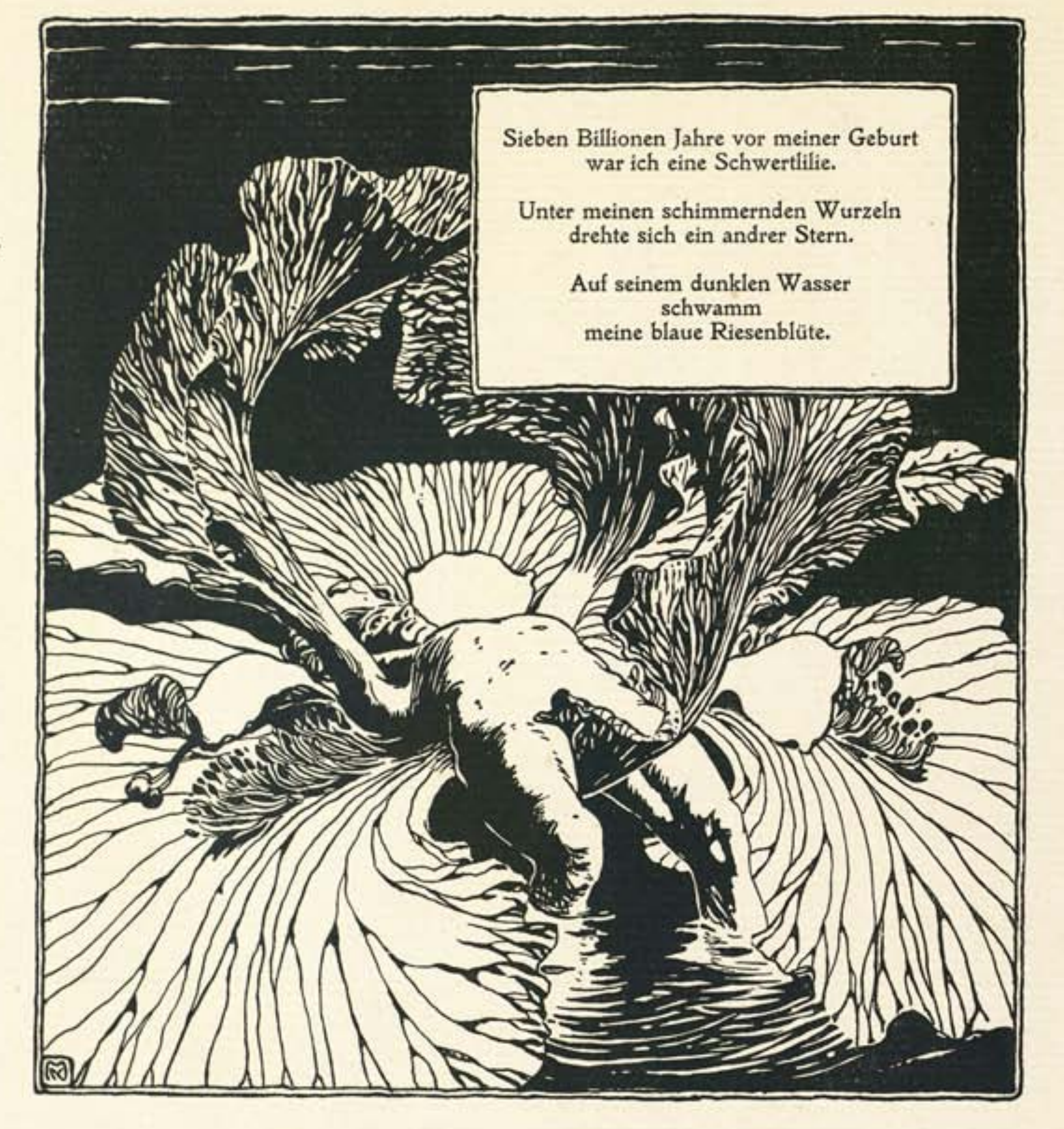
INHALTSVERZEICHNIS.

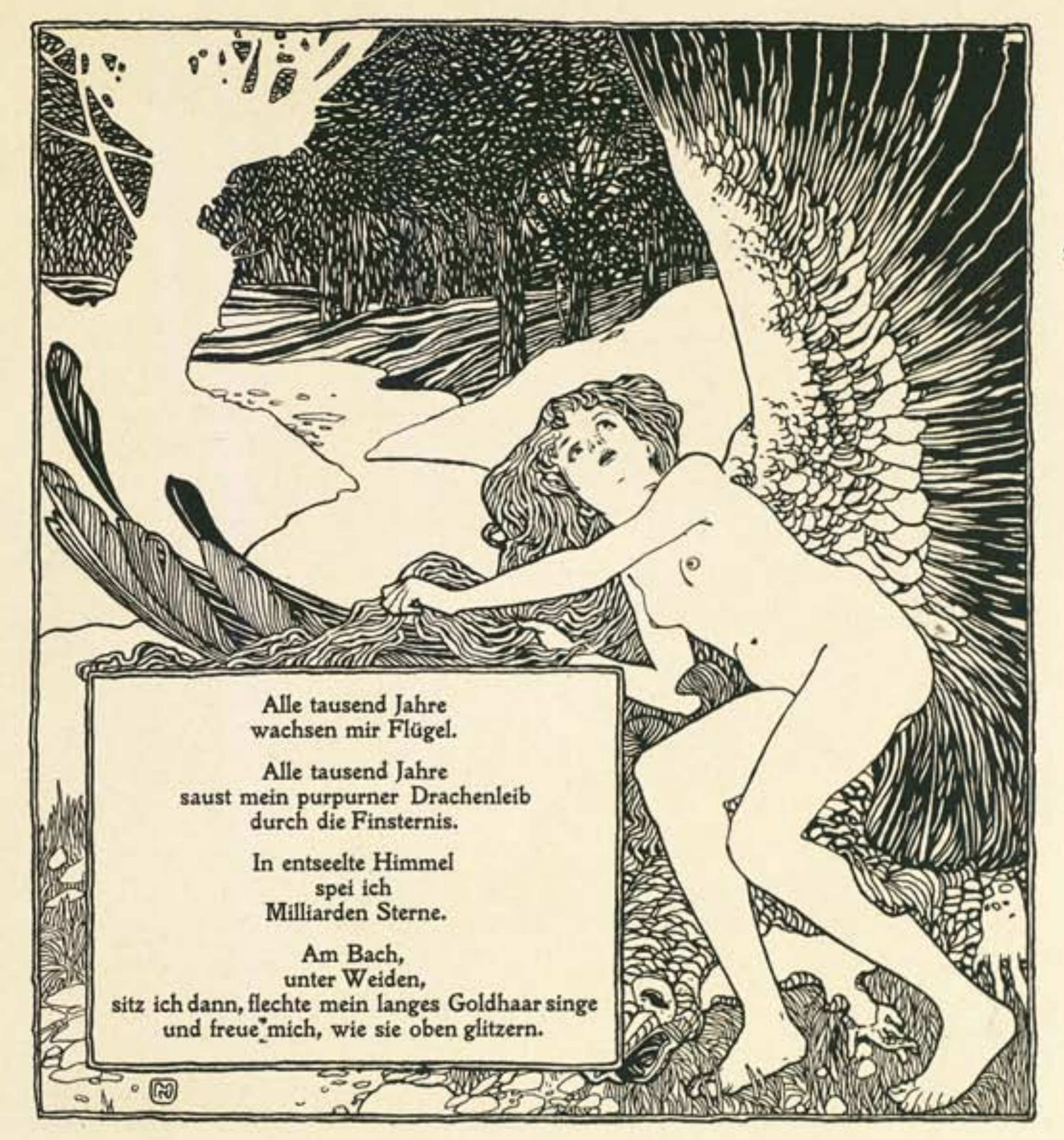




Josef Hoffmann

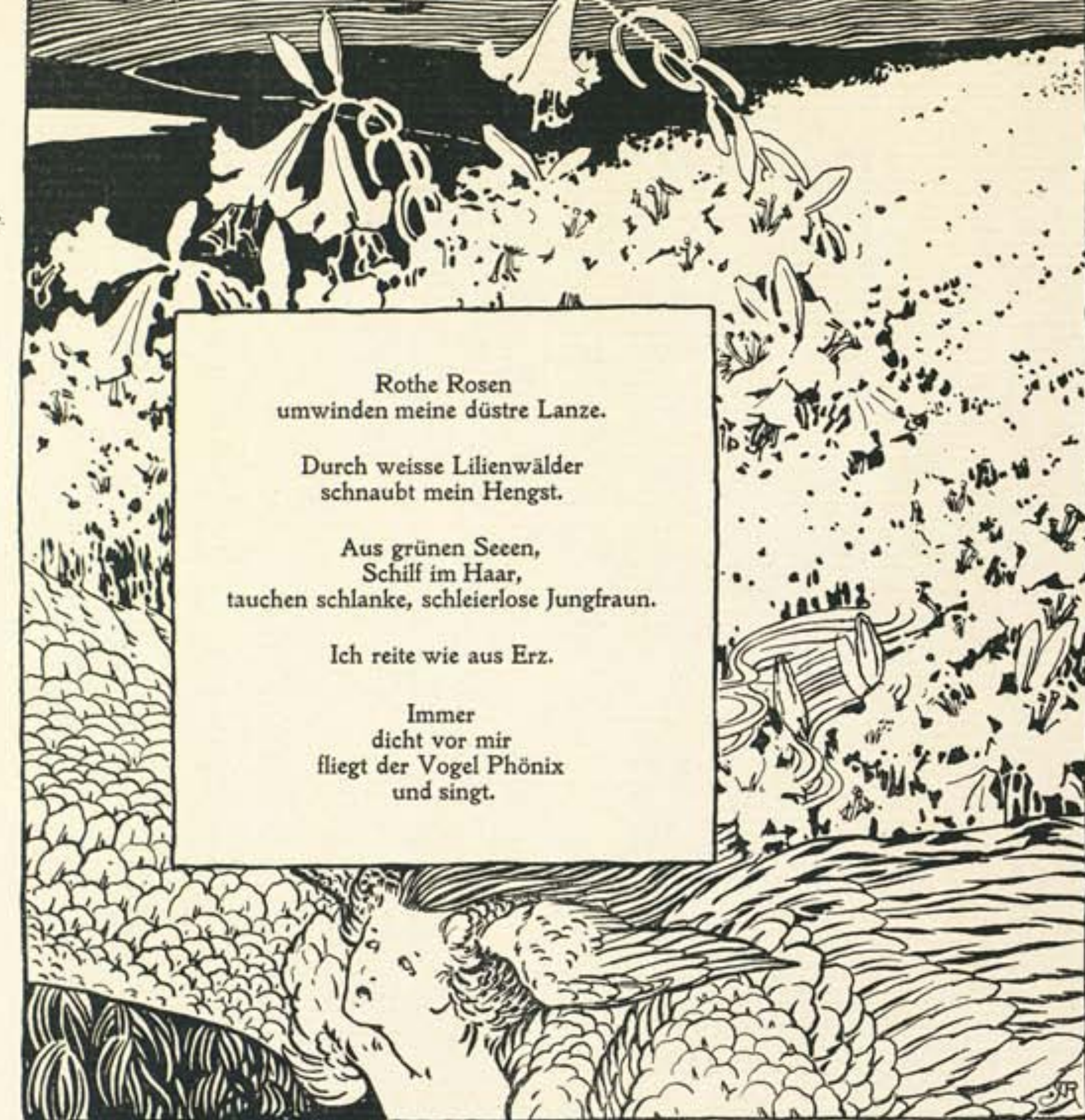
Kolo Moser.


Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt
war ich eine Schwertlilie.
Unter meinen schimmernden Wurzeln
drehte sich ein andrer Stern.
Auf seinem dunklen Wasser
schwamm
meine blaue Riesenblüte.


Alle tausend Jahre
wachsen mir Flügel.
Alle tausend Jahre
saust mein purpurner Drachenleib
durch die Finsternis.
In entseelte Himmel
spei ich
Milliarden Sterne.
Am Bach,
unter Weiden,
sitz ich dann, flechte mein langes Goldhaar singe
und freue mich, wie sie oben glitzern.

Kolo Moser.

Alfred Roller.



Rothe Rosen
umwinden meine düstre Lanze.

Durch weisse Lilienwälder
schnaubt mein Hengst.

Aus grünen Seeen,
Schilf im Haar,
tauchen schlanke, schleierlose Jungfraun.

Ich reite wie aus Erz.

Immer
dicht vor mir
fliegt der Vogel Phönix
und singt.



Alfred Roller

Rudolf Jettmar.

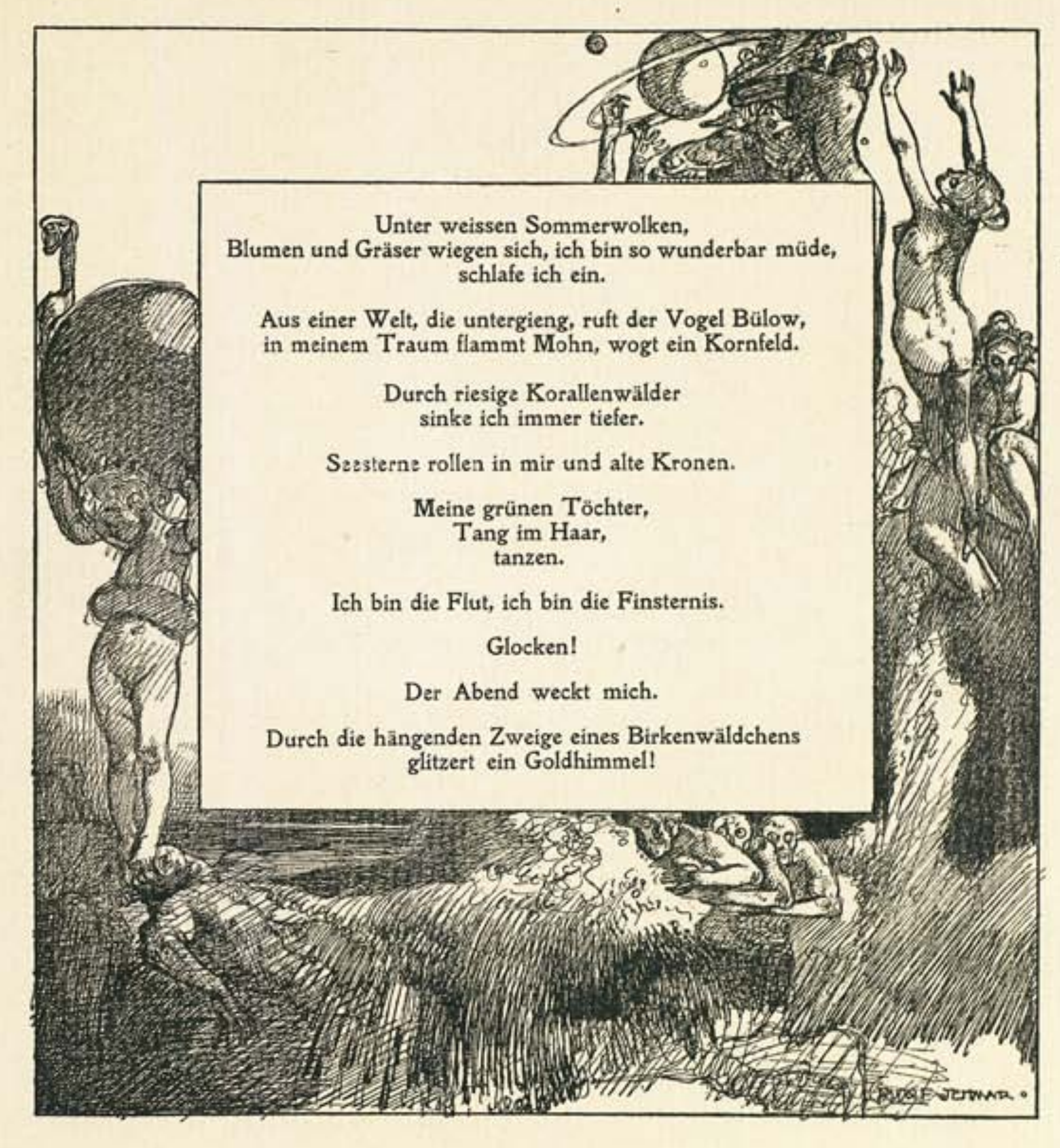
Oben, im siebenten Sommerhimmel, angenehm nackt,
residiert heute der ganze Olymp.

In einem amethystblauen See,
nicht im mindesten geniert, dass ich ihr hier von unten zugucke,
badet Frau Venus.

Dort die Dicke, die dem Schwan winkt, ist Juno.

Um Gotteswillen!
Welche verfängliche Positur! Wenn das der Herr Gemahl sieht!

Der dreht ihr den Rücken,
liegt behaglich wiederkäuend mitten auf einer Smaragdwiese
und lässt sich von übermüthigen Nymphen
Weinlaub, Lorbeeren und gefüllte Veilchen
um die riesigen Hörner winden.



Unter weissen Sommerwolken,
Blumen und Gräser wiegen sich, ich bin so wunderbar müde,
schlafe ich ein.

Aus einer Welt, die untergieng, ruft der Vogel Bülow,
in meinem Traum flammt Mohn, wogt ein Kornfeld.

Durch riesige Korallenwälder
sinke ich immer tiefer.

Seesterne rollen in mir und alte Kronen.

Meine grünen Töchter,
Tang im Haar,
tanzen.

Ich bin die Flut, ich bin die Finsternis.

Glocken!

Der Abend weckt mich.

Durch die hängenden Zweige eines Birkenwäldchens
glitzert ein Goldhimmel!

Rudolf Jettmar.

Adolf Böhm.

Das alte Nest, die alten Dächer!

Aus dunklen Linden dort
der Thurm.

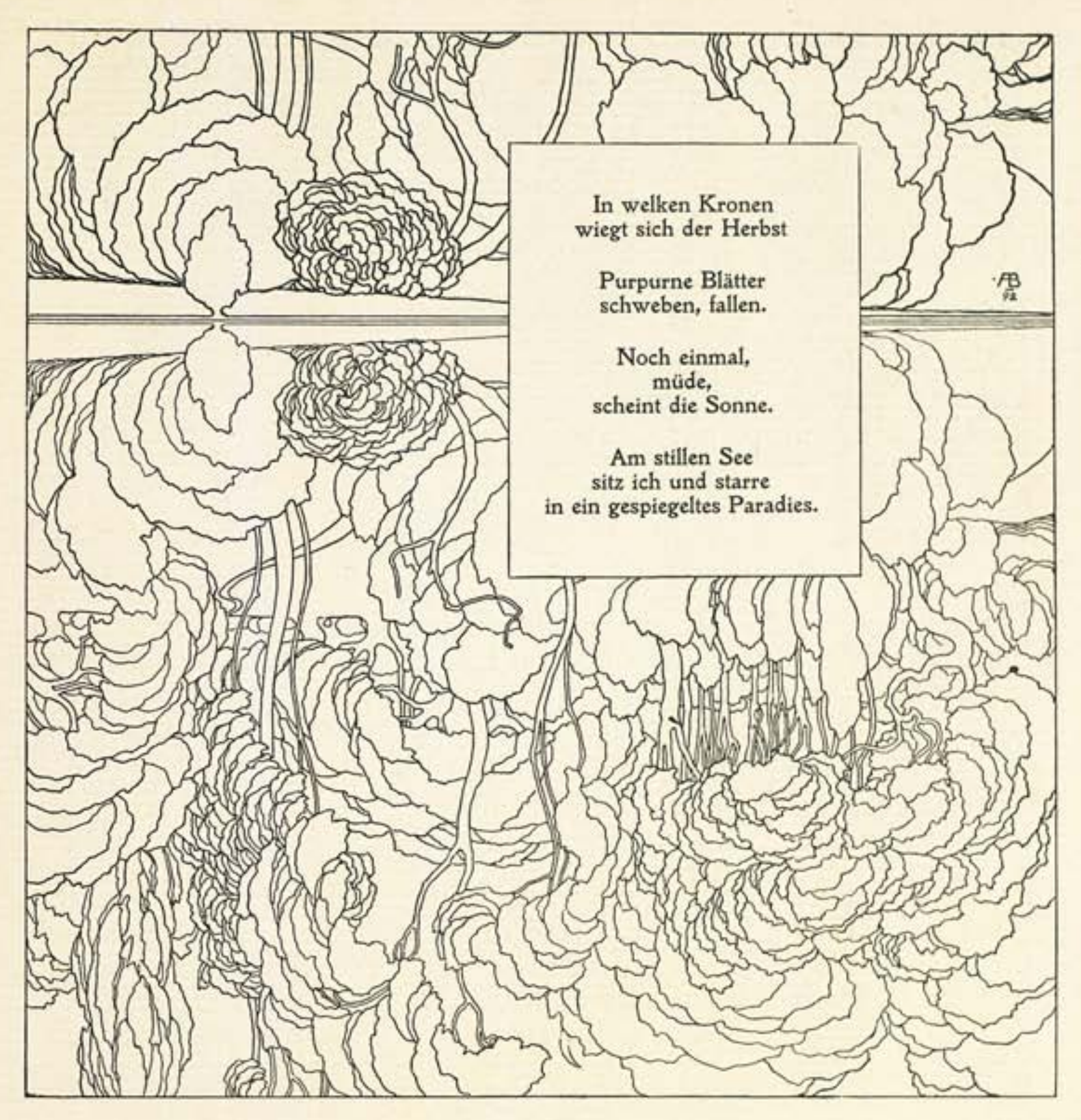
Wie klangen Sonntags seine Glocken
draussen, fern, wo der Kuckuck rief . . .

Da war's so still.

Wir pflückten Blumen,
sangen
und horchten, wie's im Bach kluckerte.

Zwanzig Jahre drüberhin!

Wieder jung sein! Mit neuen Augen in die Welt sehn!
Ach, wer das könnte!


In welken Kronen
wiegt sich der Herbst

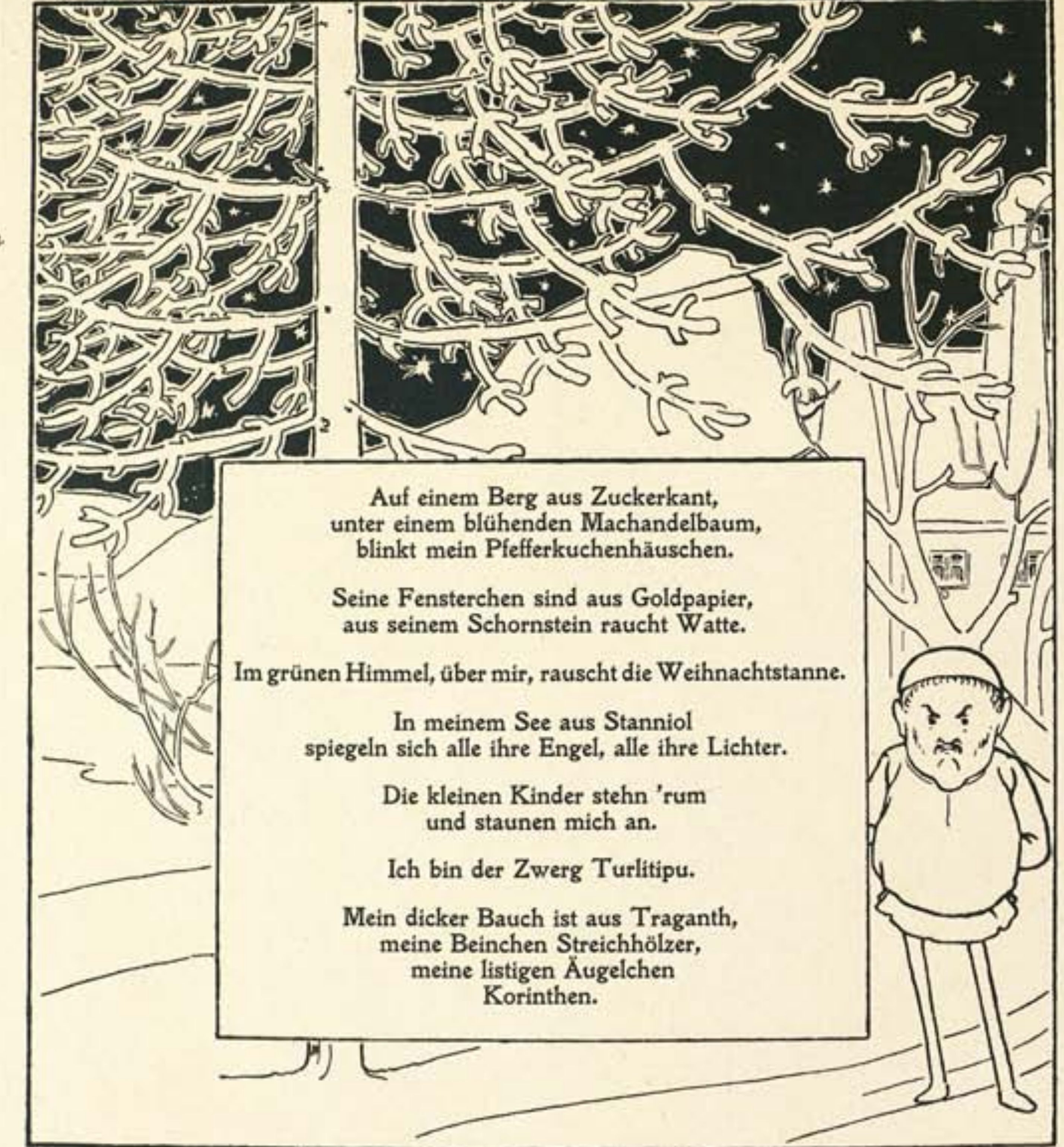
Purpurne Blätter
schweben, fallen.

Noch einmal,
müde,
scheint die Sonne.

Am stillen See
sitz ich und starre
in ein gespiegeltes Paradies.

Adolf Böhm.

Friedrich König.



Auf einem Berg aus Zuckerkant,
unter einem blühenden Machandelbaum,
blinkt mein Pfefferkuchenhäuschen.

Seine Fensterchen sind aus Goldpapier,
aus seinem Schornstein raucht Watte.

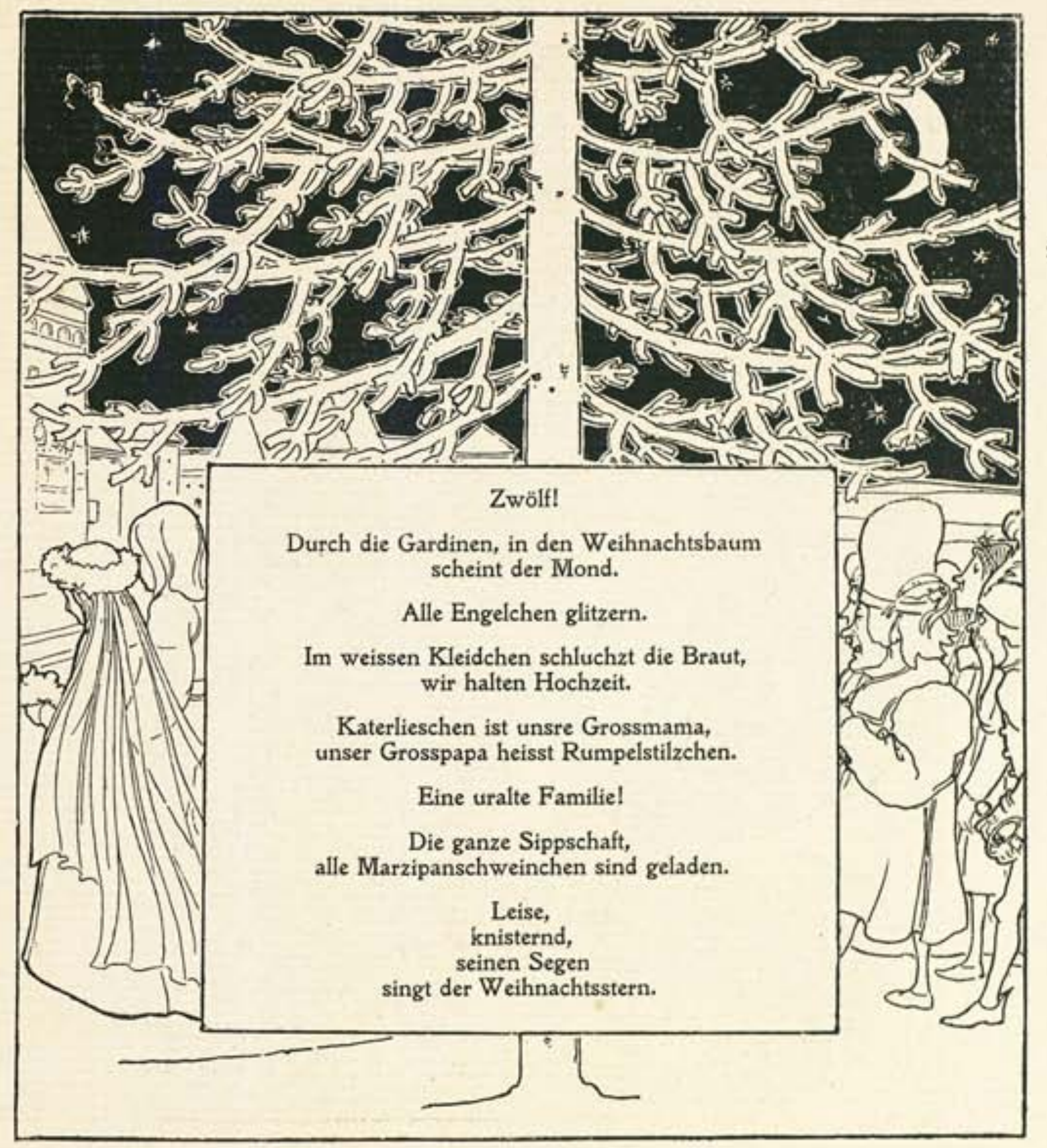
Im grünen Himmel, über mir, rauscht die Weihnachtstanne.

In meinem See aus Stanniol
spiegeln sich alle ihre Engel, alle ihre Lichter.

Die kleinen Kinder stehn 'rum
und staunen mich an.

Ich bin der Zwerg Turlitipu.

Mein dicker Bauch ist aus Traganth,
meine Beinchen Streichhölzer,
meine listigen Äugelchen
Korinthen.



Zwölf!

Durch die Gardinen, in den Weihnachtsbaum
scheint der Mond.

Alle Engelchen glitzern.

Im weissen Kleidchen schluchzt die Braut,
wir halten Hochzeit.

Katerlieschen ist unsre Grossmama,
unser Grosspapa heisst Rumpelstilzchen.

Eine uralte Familie!

Die ganze Sippschaft,
alle Marzipanschweinchen sind geladen.

Leise,
knisternd,
seinen Segen
singt der Weihnachtsstern.

Friedrich König.

Alfr. Roller.
Placatskizze.



DAS PLACAT.

„... de couleur batailleuse, de dessin fou,
de caractère fantastique ..."
(Huysmans, Certains: Chéret.)

In den Zeiten, da es noch Innungen im wahrhaften Sinne des Wortes gab, entbehrten wenige Dinge eines gewissen, individuellen Wertes, der so weit gieng, dass er heute, antiquarisch geworden, oft noch zu künstlerischen Wirkungen, wenigstens decorativ verwendet wird. Die Dinge waren intimer gemacht, die Zeit liess die Leute sich noch mit denselben „beschäftigen". Es war thatsächlich immer ein bisschen Eigenart, ein bisschen Kunst an dem, was damals in die Öffentlichkeit drang. Nun, da die Masse zu entscheiden anfieng, das Typische, Dutzendartige der Maschine, wurde die Kunst, die früher ja doch mehr oder weniger gewerblich betrieben wurde, ihrer Individualität inne, sie stellte sich in einen Gegensatz, sie schuf l'art pour l'art, um der Schablone auszuweichen.

Man wurde inne, es war nicht mehr Cultur im öffentlichen Leben, es schien verächtlich, sich im socialen Leben künstlerisch zu bethätigen. Die geringen Dinge, die das Leben beherrschten, hatten kein Mass für die weiten Innerlichkeiten der Kunst, die doch nur zumeist von rein äusserlichen Vorstellungen abhiengen, so gut ein Product waren wie alles andere. Aber Kunst und Handwerk blieben getrennt. Nun, das hatte seine Vortheile, indem die Kunst nicht von Formen abhängig war, andererseits seinen Nachtheil darin, dass das Handwerk immer dutzendartiger wurde. Die Maschine entwickelte sich, aber ohne gerade social im culturellen Sinne zu werden. Jetzt freilich scheint es, als ob wieder eine Überwindung der specifischen Kunst durch ein individuelles Handwerk stattfinden wollte. Auch hier werden Grenzen zu ziehen sein.

Nun aber wird man sagen können, dass die Cultur gerade nicht durch hervorragend künstlerische Erscheinungen bestimmt wird, sondern gerade mehr in einem Mittelmass von Güte, in einem allgemeinen Stil der Masse, des Gewerblichen, der Producte liegt. Und das nun wurde lange, weil es typischer zu sein schien, als eine Entwürdigung des Künstlers angesehen, dass er sich mit all den kleinen, durch ihre Nothwendigkeit bestimmenden Dingen abgeben sollte. Es fehlte ihm das sociale Gefühl, als ob den Künstler etwas entwürdigen könnte, als ob sein Beruf nicht der wäre, alles einfach zu würdigen. Da waren nun die Japaner mit ihrer Durchschnittscultur, die jedem Ding zu seinem Recht verhalf, die jedes „in sicherer Gegenwart" wie Goethe sagen würde, darstellt, weit voraus. Sie zeigten auch im Dutzend noch das bestimmende, indem sie es organisch aus den Bedürfnissen hervorwachsen liessen, indem sie die Kunst aus jedem Gegenstand das Wesentliche holen liessen. Und so wurde auch jeder Gegenstand ein wirklich sociales Product durch seine Cultur. Jeder wurde deren theilhaftig.

Auch das Placat, das die Japaner schon lang in der jetzigen Form hatten, ist so ein sociales Product geworden, jeder nimmt daran theil, es kann also auf jeden bestimmend in seiner Art wirken, in ihm kann sich auch zeigen, wie weit sich die Cultur eines Landes äussert, weil es eben ein typisches Product ist und von solchen grösstentheils handelt. Das Placat ist ein Träger des öffentlichen Lebens geworden und es hat somit aus dem Wesen zu wirken, wenn es wirklich social anregend sein soll. Es kann ganz gut heute dasselbe sein, was in Griechenland die öffentlichen Statuen waren. Bitte, das ist keine Blasphemie! Wir haben eben keine Heroen mehr, die unser Leben beherrschen können, sondern Nothwendigkeiten.

Nur als Ausfluss solcher Nothwendigkeiten ist uns das Placat geworden und an uns ist es, solche Nothwendigkeiten durch die erlösende Kunst frei zu machen, in uns selbst durch seinen Anblick zwingende Vorstellungen zu machen, die uns sofort mit unseren Bedürfnissen verbinden. Nun, das ist ja der Hauptzweck des Placates.

Das Placat befindet sich mitten unter den Menschen, es ist als sociales Product öffentliches Eigenthum geworden und hat auf jeden in seiner Weise zu wirken. Diese Strassenkunst soll bewirken, dass die Leute unserer athemlosen Zeit einen Augenblick anhalten, um sich ihrer Bedürfnisse zu erinnern, die über sie Herr sind. Nun, und da ist es vonnöthen, dass man



Fried. König.
Placatskizze.



FERDINAND BROD. ENTWURF ZU EINEM SCHÜTZEN-FEST-PLACAT. MOTTO: POESIE D. SCHÜTZENTHUMS.

diesen in irgend einer freieren Art beikommt, die ihnen ihre Schwere nimmt; man muss die Leute zu den Dingen, die sie bedrücken, verführen lernen.

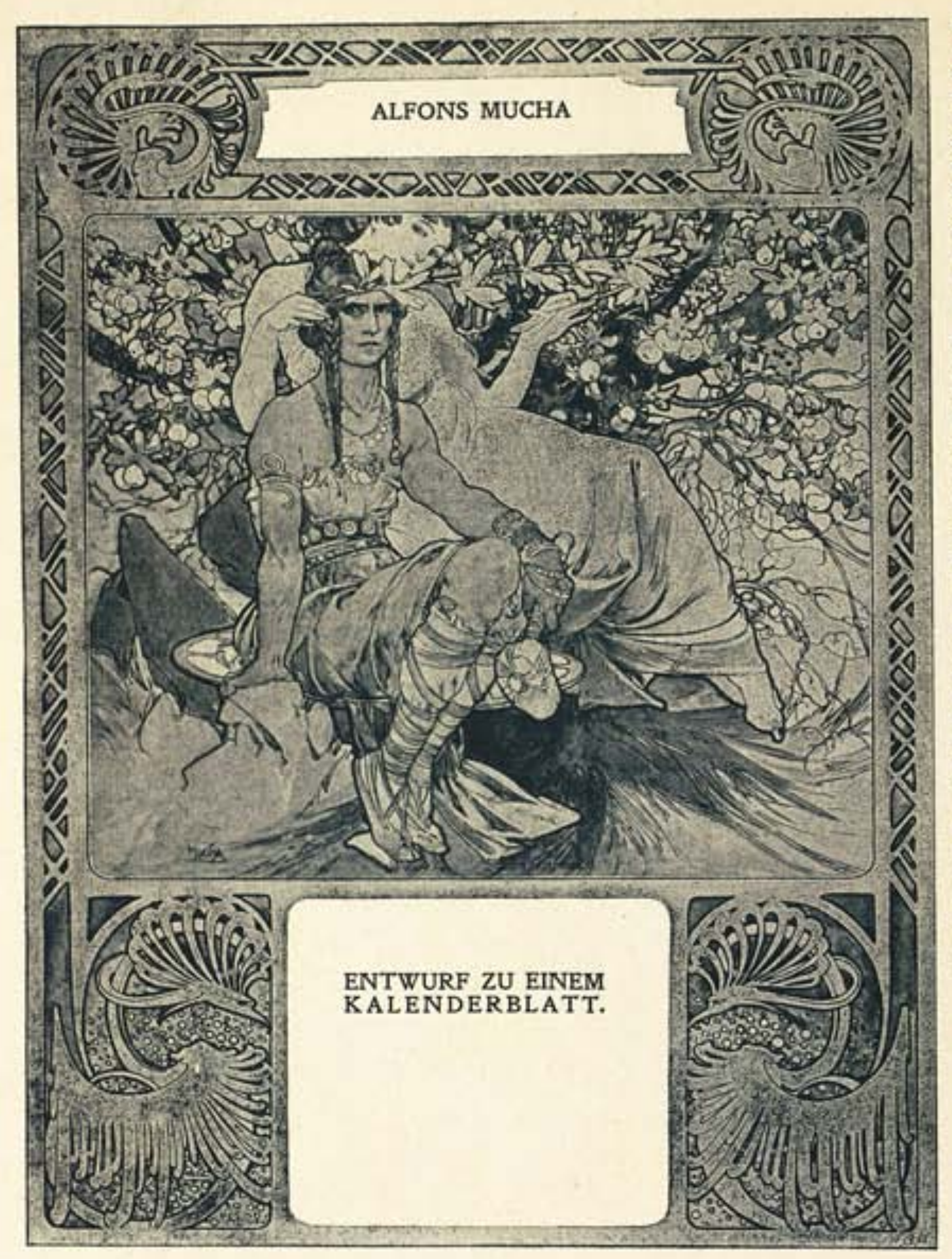
Das kann einzig der Künstler. Er kann im Placat die Dinge rufen lassen, nicht nur aus ihrem Sinn heraus, sondern auch in ihren Wirkungen, in ihrem bunten Schein, der sie ins Leben führt. Er muss sie vor allem, wenn sie wirken sollen, nicht so natürlich als charakteristisch in den Placaten angreifen, denn nicht ihre Natürlichkeit ist es, die den Interessenten verführen kann, sondern das, was der Künstler daraus macht oder wie Goethe sagt, „indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja, man kann sagen, dass der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt.“ Erst das, was in einem Placat versinnlicht in die Augen springt, was sich in ihm herausschält, kann einen culturellen Einfluss nehmen. Die Nothwendigkeit, die künstlerisch vermittelt wird, das Bild, das den innerlichen Wert einer darzustellenden Sache gibt, das haben die Künstler dabei anzustreben. Und noch eines! Sie werden bei einer solchen Bethätigung nie vergessen, dass sich die Dinge niemals verschiedenen Wert zumessen, immer den nothwendigen, und die Kunst bei jedem gleich vermitteln kann.

Nun wird es klar sein, dass eine Kunst, wie die Placatkunst, die mitten im öffentlichen Leben steht, die jedem in seinen Instincten entgegenkommen soll, auch andere Wirkungen hervorzubringen hat als die intime Innenkunst des Mittelalters. Während diese mehr von Innerlichkeiten, Stimmungen, von einer gewissen umschränkten Form, deren Grenzen nur meist nach einer Seite hin entwickelt wurden, abhieng, verlangt diese Strassenkunst ein so differenciertes Vorgehen, dass sich das Publicum davon bestimmt fühlen kann. Zumindest wird sie etwas sehr Synthetisches sein, eine Form, die in sich alle Instincte des Publicums sammelt und daraus nothgedrungen etwas Stilloses, aber jedesmal auch etwas Individuelles an sich hat. Während früher Individuen einen Kunsttypus schufen unter irgend welchem Namen, geschieht hier ein umgekehrter Vorgang, die Kunst muss sich in einem Placat individueller äussern, das heisst von dem Stoff abhängig verschieden sein, um auf die Typen zu wirken.

Die Wirkung, die ein Placat zu erfüllen hat, ist eigentlich, kurz gesagt, die: Es muss immer



Alfred Roller.
Entwurf zu e.
Ausstellungs-
Placat.



wesentlicher werden. Wesentlich in dem Sinn, dass es alle Bedingungen erfüllt, welche dazu gehören, um seine Berechtigung zu zeigen, wesentlich, um aus seinem Sinn heraus das öffentliche Leben mitzuführen, auch zu wirken.

Dazu haben zwei Hilfsmittel gedient, auf zweifache Weise kann es erreicht werden. Die erste erhellt sich aus dem Gegenstand, der Sache selbst, und besteht in seiner reinen Äusserlichkeit. Die zweite aber kommt erst aus dem künstlerischen und culturellen Verstehen des Placates. Nun werden beide Arten allmählich in eine verschmolzen, eben aus dem Grund, dem Wesen des Placates immer näher zu kommen, aber auch jede Art für sich hat und kann ihre Wirkungen haben. Das beruht natürlich darauf, dass das Placat einerseits überhaupt typisch wirkt, wie andererseits seine Wirkung aus dem Geist der jedesmal darzustellenden Sache holt.

Die typische Wirkung beruht rein in seiner Äusserlichkeit, in irgendwelchem Stil, der von

Form, Farbe, Grösse etc. abhängt. Hier ist eigentlich kein Mittel zu verwerfen, ja, die Brutalität der Thatsachen spricht sogar am meisten dafür. Es darf ja auch der Künstler den organischen Zusammenhang mit der Strasse nicht verlieren. Was im Innenraum zur Glorie, zum Ding für sich werden soll, ist auf der Strasse nur ein Bindeglied, das umso wuchtiger wirken muss, um aus dem Ganzen zu treten. Grosse Züge, dabei raffinierte Einfachheit, die aus Einzelheiten erst zusammengestrichen ist, werden ihre Vortheile haben, so wie das Groteske, Verzerrte, die Willkür mit der Form durch bethörende Farben verstärkt. Vor allem keine zeichnerischen Einzelheiten, gleichsam den ungebrochenen ersten Eindruck des Lebens, das Umfassende ist am glücklichsten, weil das Placat ja doch vervielfältigt werden muss und ja meist auch typische vervielfältigte Gegenstände anzeigt. Die individuellen Einzelheiten, die beim Product in zweiter Linie auffallen, soll das Placat nicht haben.



ALFONS MUCHA

ENTWURF ZU EINEM KALENDERBLATT.



Hier ist der Übergang zur zweiten Wirkung aus dem Geist der Sache, ohne sich von der Wirkung des Typus zu entfernen. Im Placat nämlich kann die glückliche Mischung eines Productes mit einem Charakter liegen. Es wird typisch hergestellt und kann doch jedesmal in seiner Art wirken, indem es den Sinn, die Nothwendigkeit, d. i. die Seele des Darzustellenden vermittelt. Da darf man natürlich nicht so vorgehen, dass man dieselbe Schablone für verschiedene Dinge nimmt, sondern immer intimer muss man mit diesen werden, um jedes sich neu bewerben, um das Publicum von ihnen abhängig zu machen. Der Fall muss einfach jedesmal ins vereinzelte gezogen werden, während er doch immer derselbe bleibt. Dass hier culturelle Wirkungen angebahnt werden, kann ohne Zweifel sein, wenn man bedenkt, dass dem Publicum so immer neue Bedeutungen der Nothwendigkeiten des Lebens zufliessen würden.

Bei uns freilich weiss man noch sehr wenig mit dem Placat anzufangen, aus dem einfachen Grunde, weil die wenigsten Künstler einer Cultur zu dienen wissen, man will nur herrschen, irgendeinen Höhepunkt einnehmen. Unser Verhältnis zu den Dingen ist bis jetzt noch ein Liebhaberverhältnis, man weiss nur mit diesen etwas anzufangen, nur die sprechen mit uns, die sich einzuschmeicheln gewusst haben, die anderen liegen in steinerner Stummheit herum und bedrohen uns. Diese geringgeschätzten Dinge sagen nicht weniger ihr Ja als die anderen und man möchte dieses Wunder, des Glaubens liebstes Kind, bald sehen.

Es ist nur noch zu sagen, dass das Placat in der Kunst eine wahrhafte Entwickelung bedeutet, wenngleich mit einigem Vorbehalt in Bezug auf Modethorheit und deren Consequenzen. Aber es hat uns vor allem mit geholfen, der Kunst die Gleichwertigkeit aller Dinge vor denselben zu zeigen, das Monopol von Stoffen aufzuheben und schon in diesem Sinne social zu wirken und jedem Ding zu seinem künstlerischen Recht zu verhelfen. Anderseits hat es noch eine wichtige Perspective auf das Kunstgewerbe geöffnet, das von der Maschine mit ihrer typischen Arbeit getödtet wurde. Nun ist aber auch das Placat ein maschinelles Product und trägt doch einen individuellen Stempel. Auf einem ähnlichen Weg werden sich die einzelnen Zweige zu entwickeln haben, indem sie einfach aus ihrem Wesen heraus sich entwickeln, ohne ihr typisches zu verlieren, und so sich dem mittelalterlichen Handwerksideal nähern. Auch hier erweisen die Placate schon einen social-culturellen Dienst, der einfach in der leichten Zugänglichkeit derselben liegt. Grassets wunderbare panneaux décoratifs sind für wenige Francs erhältlich. Die Dinge in ihrem freien Wesen aber, die sich ähnlich entwickeln, werden uns vertrauter werden, nicht bloss unheimlich stumm unser Leben bedrängen.

GUSTAV GUGITZ.



Für V. S. gez. v. Alois Hänisch.

FARBIGE LITHOGRAPHIEN FÜR DIE SCHULE.

Es gibt wirklich Leute, die der Meinung sind, dass die geographischen Wandkarten ein geeigneter Schmuck für ein Schulzimmer seien. Und wenn die Wände unserer Schulräume nur trostlos grau sein dürfen, so muss man wirklich gestehen, dass so ein buntes, durch allerhand Linien, Kleckse und Buchstaben freilich nicht gerade verschöntes Kartenbild wenigstens den Zweck erfüllt, die einförmige Gräulichkeit der langen Wände etwas zu unterbrechen. Wenn der Teufel in der Noth ist, frisst er Fliegen. Aber wir sind eigentlich gar nicht so sehr in der Noth. Die Anschlagssäulen und manche Mauerwände in den grossen Städten zeigen uns bessere und gar nicht so kostspielige Mittel. Diese Steine reden. Farbige Lithographien in der Art unserer besten modernen Placate müssten unter Glas und Rahmen die Wände unserer Schulen zieren. Und diese Wände könnte man durch einen farbig getönten Anstrich, der gewiss nicht viel theurer sein würde als der graue, für die Aufnahme solchen Schmuckes würdig machen. Es ist nämlich gar nicht nothwendig, dass die Schule, wenn sie auch eine Veranstaltung des Staates ist, die kleinen Menschen, die da hineingezwungen werden, mit Kasernen- und Gefängniswänden umschliesst und durch ihr düsteres Amtsgesicht die Kinder, deren Lebenselement Heiterkeit und Frohsinn ist, zurückschreckt. Wie segensreich könnten hier solche Bilder wirken! Die ästhetische Culturmission, die das Bilderbuch in der Kinderstube übt — üben sollte! — müssten sie fortsetzen, den Sinn für die Schönheit der Farbe und Form steigern und gute Neigungen durch die stete Gewöhnung im Anschauen guter Bilder begründen. Denn, wenn wir einmal der Kunstbarbarei bei uns steuern wollen, so müssen wir — und das ist im wirklichen Sinne ein Radicalmittel — schon bei der Jugend anfangen und allen Wert auf Kunstgewöhnen, nicht etwa auf Kunstbelehren legen. G. F. Watts hat einmal ein feines Wort gesagt: A taste for art, which means interest in all that is beautiful, must be SOWN, not PLANTED.

BUNTE Bilder sind für unsere Kinder wünschenswert. Wir können uns hier auf unsere eigenen Erfahrungen berufen. Welchen Genuss hat uns allen in der Jugend ein Bild mit schönen Farben gemacht! Es kam aber bald eine Zeit, wo man uns Bilder mit ganz matten oder gar keiner Farbe bot. Man wollte unserer Phantasie, die sich das nun alles selbst bunt ausmalen sollte, freien Spielraum lassen. Man wollte unsere Selbstthätigkeit fördern. Die klugen Leute! Auf solche Art entwöhnte man uns von der Farbe. Wir lernten sie als etwas ganz Äusserliches, Nebensächliches übersehen. Unser Auge übte sich in kalten Formabstractionen. Nur durch ganz absichtliche Selbsterziehung, zu der uns die moderne Kunst den stärksten Antrieb gab, sind wir Erwachsenen wieder dahin gekommen, frei und gerade auf das wundervolle Kleid dieser Welt zu schauen und mit durstigen Augen den Labetrunk der Farbe zu geniessen. Müssen wir nun wirklich durch hyperkluge pädagogische Massnahmen den Kindern die Freude an den bunten Bildern verderben? Sollten wir nicht lieber den angeborenen Sinn für die Farbe üben und läutern und durch die Gewährung wirklich guter von Künstlern hergestellter Bilder für die Zukunft den Grund legen zu rechtem Kunstgenuss? Die farbige Lithographie, die, wenn nicht alle Anzeichen trügen, heute einer Blüte entgegengeht, ist die geeignetste Technik, die unsere junge Generation mit lebendiger Kunst umgeben kann. Mit wenigen, resoluten, nach feinstem Geschmack gewählten Farben, deren nicht zu kleine Flächen von Linien begrenzt sind, wie sie nur die Künstlerhand führen kann, müssten solche Bilder zugleich starke und feine Eindrücke gewähren können. Nur keine minutiösen Farbenabtönungen, nur keine verblüffende Buntscheckigkeit!

J. Auchentaller Placatentwurf.



Die Stoffgebiete, die behandelt werden können, sind schier unerschöpflich. Im Vordergrunde stehen solche Dinge, die dem Anschauungskreise des Kindes nahe sind, damit es vergleichen kann zwischen Darstellung und Dargestelltem, also insbesondere Bilder aus dem Leben und der Natur der Heimat: Blumen, Früchte — realistisch oder decorativ erfasst — Thiere, die Jahreszeiten, Arbeit und Spiel, Geschichte und Märchen.

Manche dieser Bilder könnten zugleich als Lehrmittel dienen. Umgekehrt könnten auch manche Lehrmittel zum



Für V. S. gez. v. Alois Hänisch.

bleibenden Wandschmuck verwertet werden — wenn ihre künstlerische Qualität so stark ist, dass sie solche Ehre verdienen.

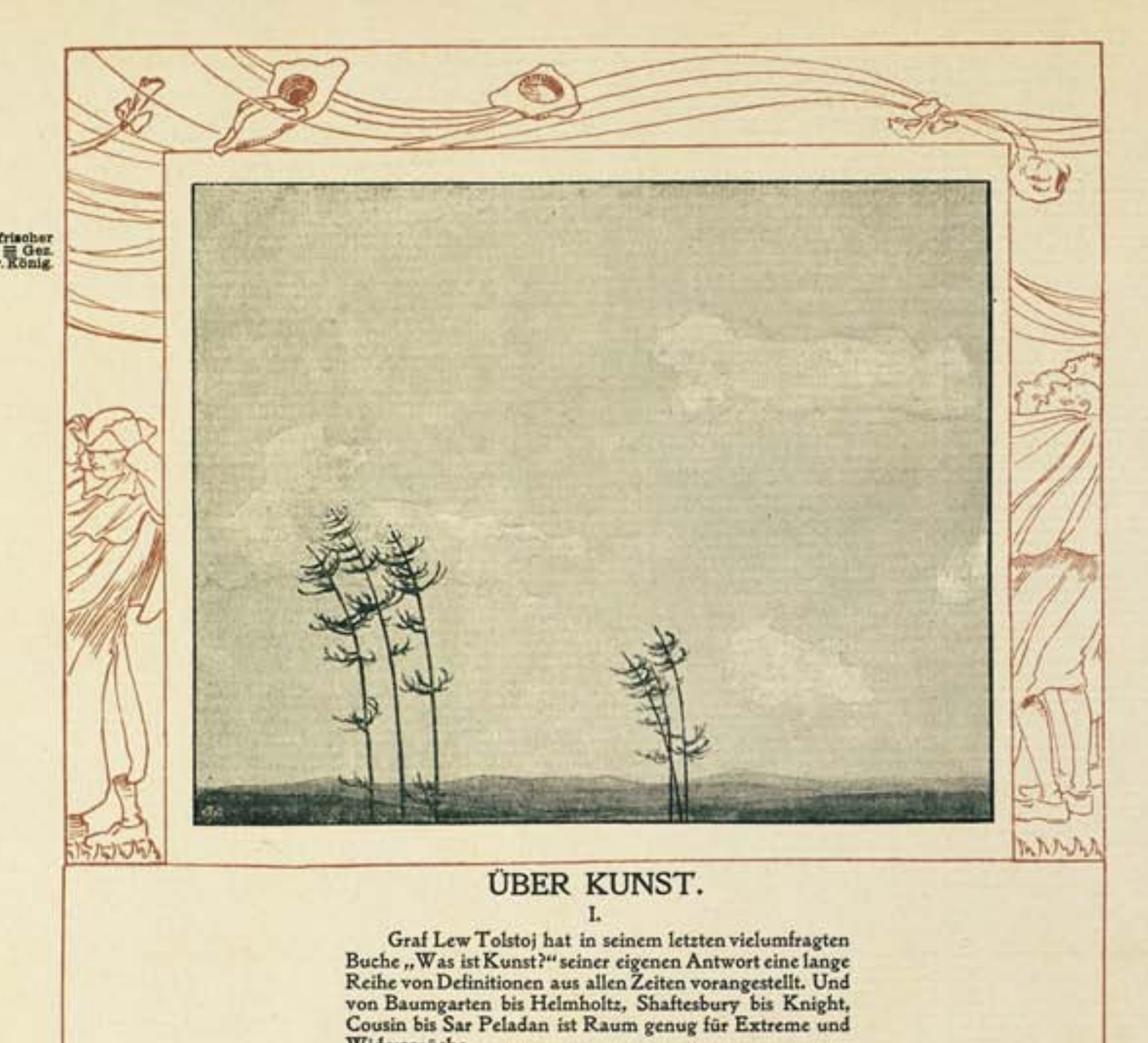
Denn nicht des lehrhaften Zweckes wegen wünschen wir Bilder für die Wand der Schule. Ein intensiver Unterricht, der die Kinder während der Lection in lebendiger geistiger Thätigkeit erhält, müsste für die intellectuelle Bildung ausreichen. In den Pausen, vor und nach der Unterrichtszeit sollte das Auge der Schüler auf Bildern ruhen, ja ausruhen, die in ihrer künstlerischen Form Genuss bieten können, auch wenn sie nichts lehren, was für irgendein Examen von Wichtigkeit ist.

Im Auslande erfreut man sich bereits solcher Bilder. Ich erwähne nur die Fitzroy-pictures von Heywood Sumner und seinen Freunden und Henri Rivière's Images pour l'école. Aber es wäre das Schlimmste, wenn man bei uns solche Bilder einfach nachahmen würde. Bilder für die deutsche Schule müssen deutsch sein. An die herrlichen — allerdings wenig farbigen — Thoma'schen Lithographien sei hier erinnert. Sie sind nicht für den Zweck des Schulschmuckes bestimmt, aber einige der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Facsimile-Reproductionen dieses echt deutschen Künstlers sind bis jetzt das Geeignetste, was wir von unserer Kunst den Kindern bieten können. Ich bin der Meinung, dass unsere Künstler, die nach einigem Zaudern nun ihren ganzen Eifer dem modernen Placat zugewandt haben, auch hier ein Gebiet finden, auf dem sie erfolgreich wirken können. Aber jeder lasse sich das Bibelwort gesagt sein: Der Ort, auf dem du stehst, ist heiliger Boden! Es ist der heilige Frühling unseres Volkes, in dem die guten Keime still und heimlich wachsen sollen. Wem es an innerer Reife fehlt, wer sich noch abhängig fühlt von fremder Kunst, wer nicht Herz und Sinn für kindliche Art hat, dem rufen wir zu: hands off! Es gilt hier, Freude und Genuss für die frischen Augen und jungen Herzen zu spenden und einen Samen zu streuen, der einmal in rechter Liebe zu guter Kunst — in einer Liebe fürs Leben — aufgehen soll. Es gilt für die Kunst zu werben, Künstler! Tua res agitur. Unsere jungen Künstler insbesondere, die etwa meinen könnten, dass sie hier in froher Nonchalance ihrer Laune die Zügel schiessen lassen dürften, dass sie hier Gelegenheit hätten zu allerhand temperamentvollen Experimenten, mögen sich zu Gemüthe führen, was ein Meister wie Max Liebermann schreibt: „Ich bin durchaus der Meinung, dass für die Kinder das Beste gerade gut genug ist, besonders in der Kunst, und ich wäre glücklich, wenn ich etwas für den Wandschmuck der Schulzimmer Geeignetes machen könnte. Vielleicht gelingt mir mal etwas, was einfach und gut genug dazu wäre!" — Und es ist ein treffliches Wort von Charles Bigot, das ich an den Schluss meiner Ausführungen stellen möchte: Aucun artiste n'a trop de talent pour servir de maitre à l'enfance.

Dr. M. SPANIER-HAMBURG.



≡ Ein frischer Wind. ≡ Gez. von Fr. König.



ÜBER KUNST.

I.

Graf Lew Tolstoj hat in seinem letzten vielumfragten Buche „Was ist Kunst?“ seiner eigenen Antwort eine lange Reihe von Definitionen aus allen Zeiten vorangestellt. Und von Baumgarten bis Helmholtz, Shaftesbury bis Knight, Cousin bis Sar Peladan ist Raum genug für Extreme und Widersprüche.

Allen diesen Meinungen von Kunst, derjenigen Tolstojs mit eingeschlossen, ist aber Eines gemeinsam: es wird nicht so sehr das Wesen der Kunst betrachtet, vielmehr sind alle bemüht, sie aus ihren Wirkungen zu erklären.

Es ist, als ob man sagte: Die Sonne ist das, welches Früchte reift, Wiesen wärmt und Wäsche trocknet. Man vergisst, dass dieses letztere jeder Ofen vermag.

Wenngleich wir Modernen am weitesten entfernt sind von der Möglichkeit, anderen oder auch nur uns selbst durch Definitionen zu helfen, haben wir doch vielleicht vor den Gelehrten die Unbefangenheit und Aufrichtigkeit und eine leise Erinnerung aus Schaffensstunden voraus, welche unseren Worten in Wärme ersetzt, was ihnen an historischer Würde und Gewissenhaftigkeit fehlt. Die Kunst stellt sich dar als eine Lebensauffassung, wie etwa die Religion und die Wissenschaft und der Socialismus auch. Sie unterscheidet sich von den anderen Auffassungen nur dadurch, dass sie nicht aus der Zeit resultiert und gleichsam als die Weltanschauung des letzten Zieles erscheint. In einer graphischen Darstellung, bei welcher die einzelnen Lebensmeinungen als Linien in die ebene Zukunft fortgeführt würden, wäre sie die längste Linie, vielleicht das Stück einer Kreisperipherie, das sich als Gerade darstellt, weil der Radius unendlich ist.

Wenn ihr einmal die Welt unter den Füssen zerbricht, bleibt sie als das Schöpferische unabhängig bestehen und ist die sinnende Möglichkeit neuer Welten und Zeiten.

Deshalb ist auch der, welcher sie zu seiner Lebensanschauung macht, der Künstler, der Mensch des letzten Zieles, der jung durch die Jahrhunderte geht, mit keiner Vergangenheit hinter sich. Die anderen kommen und gehen, er dauert. Die anderen haben Gott hinter sich wie eine Erinnerung. Dem Schaffenden ist Gott die letzte, tiefste Erfüllung. Und wenn die Frommen sagen: „Er ist", und die Traurigen fühlen: „Er war", so lächelt der Künstler: „Er wird sein". Und sein Glauben ist mehr als Glauben; denn er selbst baut an diesem Gott. Mit jedem Schauen, mit jedem Erkennen, in jeder seiner leisen Freuden fügt er ihm eine Macht und einen Namen zu, damit der Gott endlich in einem späten Urenkel sich vollende, mit allen Mächten und allen Namen geschmückt.

Das ist die Pflicht des Künstlers.

Weil er sie aber als Einsamer mitten im Heute wirkt, so stossen seine Hände da und dort an die Zeit. Nicht, dass sie das Feindliche wäre. Aber sie ist das Zögernde, Zweifelnde, Misstrauische. Sie ist der Widerstand. Und erst aus diesem Zwiespalt zwischen der gegenwärtigen Strömung und der zeitfremden Lebensmeinung des Künstlers entsteht eine Reihe kleiner Befreiungen, wird des Künstlers sichtbare That: das Kunstwerk Nicht aus seiner naiven Neigung heraus. Es ist immer eine Antwort auf ein Heute.

Das Kunstwerk möchte man also erklären: als ein tiefinneres Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgibt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann.

Diese Selbständigkeit des Kunstwerkes ist die Schönheit. Mit jedem Kunstwerke kommt ein Neues, ein Ding mehr in die Welt.



Alfred Roller. Entwurf zu e. Fahrradplacat.

Man wird finden, dass in dieser Definition alles Raum hat: von den gothischen Domen des Jehan de Beauce bis zu einem Möbel des jungen van der Velde. —

Die Kunsterklärungen, welche die WIRKUNG zur Grundlage nehmen, umfassen viel mehr. Sie müssen in ihren Consequenzen auch nothwendig den Fehler begehen, statt von der Schönheit vom Geschmack, d. h. statt von Gott vom Gebete zu reden. Und so werden sie ungläubig und verwirren sich immer mehr.

Wir müssen es aussprechen, dass das Wesen der Schönheit nicht im Wirken liegt, sondern im Sein. Es müssten sonst Blumenausstellungen und Parkanlagen schöner sein als ein wilder Garten, der vor sich hinblüht irgendwo und von dem Keiner weiss.

RAINER MARIA RILKE.

Für V. S. gez. v. Alois Hänisch.



MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

Mit der am 12. November 1898 eröffneten Ausstellung weiht die Vereinigung ihr neues Ausstellungsgebäude ein. Mit Vergnügen ergreift der Arbeitsausschuss diesen feierlichen Anlass, um allen, welche zur so rasch erfolgten Verwirklichung dieses kühnen Wunsches beigetragen haben, öffentlich zu danken.

Gedankt sei vor allem der Gemeinde Wien, welche, von dem Gedanken ausgehend, dass die Neubelebung des Wiener und österreichischen Kunstlebens, welche die Vereinigung sich zum Ziele gesetzt hat, ein eminentes öffentliches Interesse sei, die Überlassung des trefflich gelegenen Bauplatzes ermöglichte;

gedankt unseren Stiftern, welche, einzig und allein getragen von ihrer werkthätigen Kunstbegeisterung und ihrem festen Vertrauen in die Überzeugungstreue und künstlerische Kraft der Vereinigungsmitglieder, sofort nach der am 3. April 1897 erfolgten Constituierung die Mittel zur Durchführung der geplanten Unternehmungen zur Verfügung stellten und die Möglichkeit schufen, am 28. April 1897 in feierlicher Weise den Grundstein zu dem neuen Bau in den Boden zu senken;

gedankt ferner jenen Mitgliedern der Vereinigung, welche in aufopferungsvollster, hingebendster Weise an der Schaffung des Hauses selbst mitgewirkt haben: den Herren des Baucomités, dem Erbauer des Hauses, Architekten JOSEF M. OLBRICH, und den an der äusseren und inneren Ausschmückung des Gebäudes betheiligten Mitgliedern ADOLF BÖHM, JOSEF HOFFMANN, KOLOMAN MOSER und OTHMAR SCHIMKOWITZ.

Buchschmuck für V. S. gez. v. Adolf Böhm.





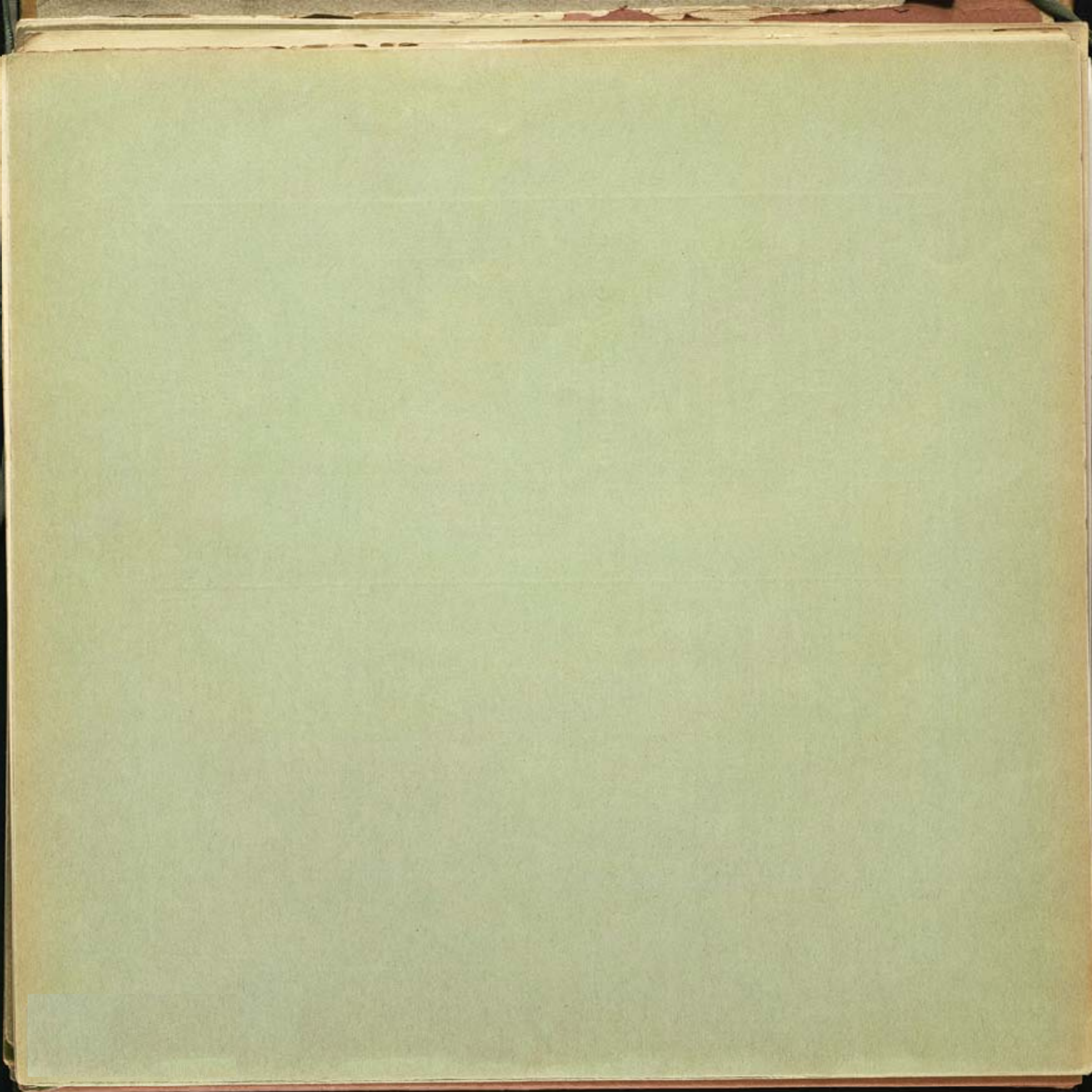
Für das Titelblatt dieses Heftes wurde ein Entwurf ALFONS MUCHA'S verwendet.



Daphnegez. v.
J. V. Krämer



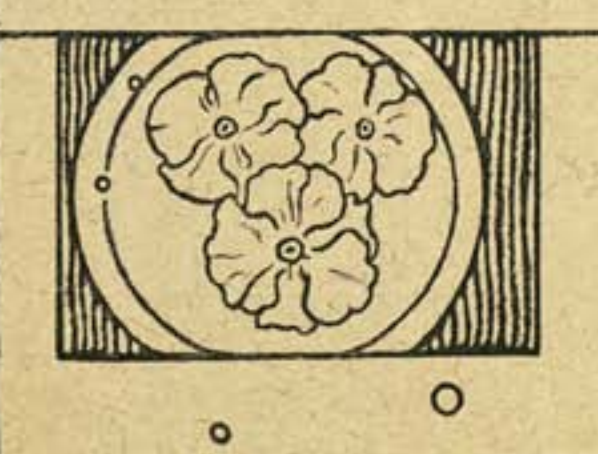
Studie v. H.
Schwaiger.



VER SACRUM.

ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

FERNAND KHNOPFF



JÄHRLICH
12 HEFTE

IM ABONNEMENT
18 KR. = 15 MK.

DECEMBER
1898.

VERLAG
GERLACH
& SCHENK
WIEN VI 1.

JAHRGANG I. — HEFT XII.

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM
ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller, und Dr. Max Eugen Burckhard.

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, akadem. Maler, III., Rennweg 33.

REDACTIONSLOCAL: IV., HECHTENGASSE 1.
(Sprechstunden: Jeden Mittwoch u. Samstag 5 bis 6 Uhr.)

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM
erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von Ausstellungsheften, je 24—30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapier.

Jahresabonnement . . . . Kr. 18.— = M. 15.—
Preis des einzelnen Heftes . . . . „ 2.— = „ 1.67

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten in Oesterreich-Ungarn franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration:
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.

INHALTSVERZEICHNIS.

ad Z. 44316.

CONCURS-AUSSCHREIBUNG

zur Bewerbung um den Josef August Stark'schen Preis für das beste Original-Ölgemälde.

Josef August Stark, ehemaliger Director der steiermärkischen landschaftlichen Zeichen-Akademie, hat in seinem Testamente vom 10. Juli 1832 ein Stiftungscapital zu dem Zwecke der Zeichen-Akademie legiert, dass aus dessen Interessen von Zeit zu Zeit ein Preis für das beste einlangende Original-Ölgemälde verliehen wird.

Gegenwärtig kommt ein Preis in der Höhe von 500 Kronen zur Verleihung.

Zur Preisbewerbung sind in erster Linie Original-Historiengemälde, in deren Ermangelung Conversationsstücke, wobei wieder Gemälde, welche das nationale Leben oder das Costüm der Steiermärker behandeln, den Vorzug haben, endlich auch Landschaftsbilder berufen, wobei jedoch unter übrigens gleichen Umständen das Ideal vor dem Prospecte den Vorzug hat.

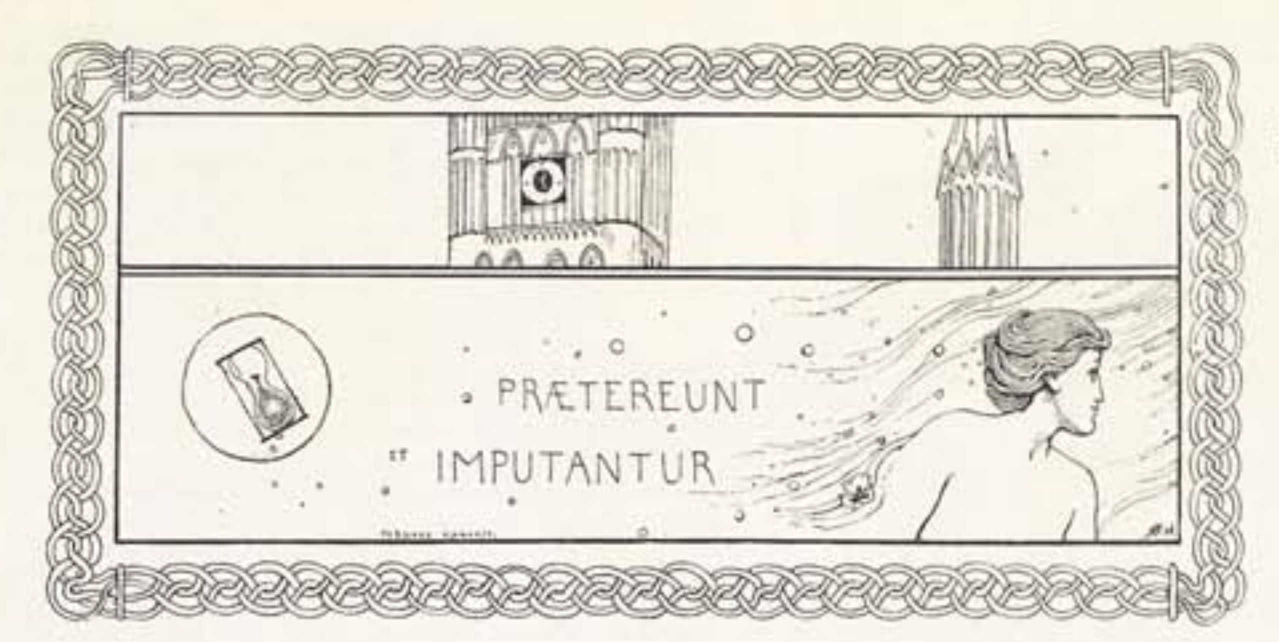
Die Wahl des Gegenstandes ist den Concurrenten überlassen und wird das historische Gemälde oder das Conversationsstück eine Gruppe von mindestens drei Figuren enthalten und die grössere Seite des Bildes mindestens drei Schuh messen.

Das Preisstück bleibt Eigenthum des Künstlers. Die Zuerkennung des Preises geschieht durch eine Commission. Bewerber, unter welchen geborene Steiermärker unter übrigens gleichen Umständen den Vorzug geniessen, haben ihre Gemälde längstens bis 1. December 1899 an die Direction der Landes-Zeichenakademie portofrei einzusenden und zugleich ein versiegeltes Blatt beizufügen, welches innen den Namen und die Adresse des Preiswerbers, aussen aber ein Motto enthält, das auch auf dem eingesendeten Bilde anzubringen ist.

Der steiermärkische Künstlerverein wird ersucht werden, die eingesendeten Bilder in der Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1899 zur Ausstellung zu bringen.

GRAZ, am 26. November 1898.

Vom steiermärkischen Landes-Ausschusse.

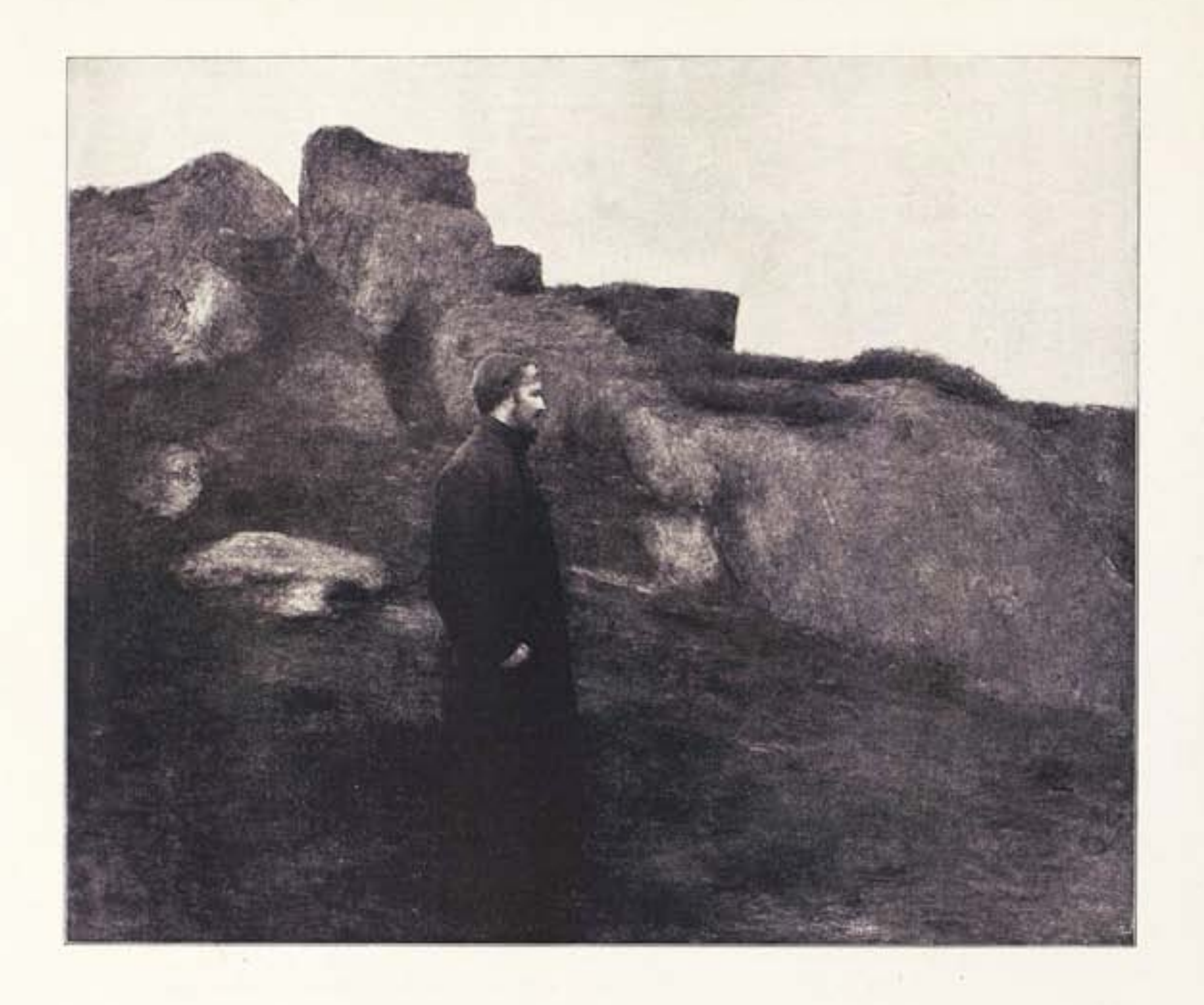


Fernand Khnopff.

PUVIS DE CHAVANNES.

1824 — 1898.

DER PATRIARCH DER NEUEN MALEREI. DER GROSSE EHRWÜRDIGE, DER GROSSE EINFACHE. ABER AUCH DER EWIG HEITERE, WEIL IHM ALLES LEBEN ZU KUNST WARD. DER ZERRISSENEN ZEIT ÖFFNETE ER AUSBLICKE IN EINE WELT DES FRIEDENS. HELL, STILL, SICHER: DAS WAR SEIN MALEN. EIN GLEICHGEWICHT, EINE HARMONIE, EINE WEIHE. KRANKE WURDEN GESUND IM ANSCHAUEN SEINES WERKES. DAS ALTE FRESKENWUNDER, VON MODERNER LEINWAND GEWIRKT. DIE HEILIGE GENOFEVA NAHM IHREN RITTER AN DER HAND UND FÜHRTE IHN STILL HINÜBER. DIE VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS LEGT PALME UND LORBEER AUF DEN SARG IHRES AUSWÄRTIGEN MITGLIEDES.



FERNAND KHNOPFF ≡ VOR DER ENTSCHEIDUNG. ≡



FERNAND KHNOPFF ≡ DER ARGWOHN. ≡

FERNAND KHNOPFF.



Initial für V. S. gez. von Fernand Khnopff.

Fernand Khnopff will im Malen das Tägliche, das Heutige vergessen und ruft tiefe Gefühle in seiner Seele, die Erinnerungen an das Ewige an. An Maeterlinck, an unseren Hofmannsthal müssen wir bei seinen stillen Gestalten denken und oft glauben wir, wie eine von ihnen fliessende Musik, ganze Sätze aus dem „Garten der Erkenntnis" unseres Andrian, ja die eigentliche Melodie dieses königlichen Tractates zu hören. Wie diese Dichter ist er ein Maler des inneren Lebens. Von ihnen gilt, was William Blake, der Painter Poet, schrieb: Ich bin nur der Secretär, die Autoren sind in der Ewigkeit. So scheint Khnopff das Dictat geheimer Stimmen aus der Ewigkeit aufzunehmen. Maeterlinck sagt gern, dass das, was wir reden oder thun, gar nicht wichtig ist; es ist nur ein Gleichnis, das Wichtige ist hinter unseren Worten und Thaten. Wir wissen es, wir wissen es besser, als was wir beweisen können, ja wir leben nur davon, dass wir es wissen, aber wir möchten es aussprechen können. Dieses Unaussprechliche malt Khnopff. Wir stimmen ihm zu, weil wir es wiedererkennen: denn gerade das, was wir nicht aussprechen können, weil es sich nicht denken lässt, weiss jeder einmal geschaut zu haben. Wir erinnern uns, dass wir einmal abends an einem Haus vorbeigegangen sind und da haben wir ein Gesicht gesehen; es war nur ein Moment, wir haben uns nicht umgeschaut, denn in der Nähe wäre es



wieder ein gemeines Gesicht, aber wir werden es nie vergessen: in diesem Moment haben wir das Unaussprechliche gefühlt. An diese Erinnerung halten wir uns an, von ihr leben wir. Um sie nur ja nicht zu verlieren, machen wir uns Zeichen. Solche Zeichen malt sich Khnopff: Dinge, bei denen er einmal die Ewigkeit gespürt hat. Er nimmt sie meistens nicht aus der Natur, sondern aus der Kunst: es sind Säulen oder Schmuck oder Augen, die wir nicht aus dem Leben kennen, sondern von Gemälden her. Das ist die Art später Menschen, auf denen viele Vergangenheiten liegen, die Art der Letzten, der Erben. Ihnen hat sich vor die Natur die alte Kunst der Vorfahren gestellt, diese ist für sie zu einer zweiten Natur geworden. Die grossen Ereignisse in ihrem Leben, die aufweckenden Ereignisse sind nicht Berührungen der Natur. Bevor uns ein Mädchen geküsst hat, haben wir durch Sonette Verstorbener schon tausend Lippen ausgetrunken. Unsere Zeichen sind Geschmeide aus Gräbern von alten Fürsten, geborstene Säulen, Farben, die seit vielen Jahren schon blass geworden sind. Nur durch todte Dinge zu erfahren, was unser Leben ist, ist unser Schicksal der Letzten. Dies hat niemals ein Künstler trauriger, reiner und grösser ausgesprochen als Fernand Khnopff.

HERMANN BAHR.

F. KHNOPFF ≡ DIE ZARTHEIT. ≡
FERN. KHNOPFF ≡ EINE SÄULE. ≡



WELTGEHEIMNIS.

Fernand Khnopff
Die Einsamkeit.



Der tiefe Brunnen weiss es wohl:
Einst waren alle tief und stumm
Und alle wussten drum.

Wie Zauberworte, nachgelallt
Und nicht begriffen in den Grund,
So geht es jetzt von Mund zu Mund.

Der tiefe Brunnen weiss es wohl:
In den gebückt, begriff's ein Mann,
Begriff es und verlor es dann

Und redet' irr und sang ein Lied.
Auf dessen dunklen Spiegel bückt
Sich einst ein Kind und wird entrückt

Und wächst und weiss nichts von sich selbst
Und wird ein Weib, das einer liebt
Und — wunderbar wie Liebe gibt!

Wie Liebe tiefe Kunde gibt! —
Der wird an Dinge dumpfgeahnt,
In ihren Küssen tief gemahnt.

In unsren Worten liegt es drin.
— So tritt des Bettlers Fuss den Kies,
Der eines Edelsteins Verliess. —

Der tiefe Brunnen weiss es wohl:
Einst aber wussten alle drum.
Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.

HUGO v. HOFMANNSTHAL.

F. KHNOPFF
≡ MASKE. ≡



SCHLUSSFRAGMENT

EINES VORTRAGES ÜBER WALTER CRANE IM „CERCLE ARTISTIQUE“ ZU BRÜSSEL GEHALTEN VON

FERNAND KHNOPFF.



Fern. Khnopff Titelblatt für Mon coeur pleure d'autrefois von M. G^t Leroy.



F. Khnopff Verlagszeichen für E. Deman in Brüssel.

Das Fest der Flora“, jenes Grabgeleite der Blumen, das der Frühling dem Winter bereitet, ist das köstlichste Juwel aus diesem Schatz von Phantasien; es ist mit einem Worte von all seinen Werken dasjenige, in dem Walter Crane als Dichter wie als Maler am erlesensten erscheint.

Und dieser Zug der Blumen entwickelt sich folgendermassen:

Die Doppelflöte spielend, sich lächelnd verneigend geht ein Jüngling, von Schwalben und verwehten Blüten umflattert, der Königin Flora voran.

Dann kommt die Königin, voller Huld, in üppige, durchsichtige Faltengewänder gekleidet, die an den Armen gleich Flügeln und wie Wellen um die Füsse sind. Mit einem langen, grünen Scepter leitet sie den Chor.

Und Kinder folgen ihr; sie sind noch kaum erwacht, beleben sich aber rasch bei den schmetternden Fanfaren der Narcissen, die blinkende Helme tragen.

Danach in einer Gruppe von schlichtem, etwas ländlichem Ansehen die Primel und das Veilchen, in liebenswürdiger, kleinbürgerlicher Anmuth. Dann der Hagedorn, ein Wappen-Herold, in dunklem Stahl geharnischt, mit weissem Helmbusch geziert. Er schreitet vor der königlichen Krone, die von Pagen unter den flackernden Oriflammen der Tulpen getragen wird, während die blauen Glocken der Hyacinthen läuten. Ihnen zur Seite die heraldischen Schwertlilien, stolze Ritter mit florentinischem Kopfputz, die Wappenschilder hoch und steif in den Händen. Und auf den Stirnblechen und Satteldecken der Pferde schimmern die Embleme des Wappens in violettem Purpur oder goldigem Gelb.

Hierauf das holde Massliebchen und das Schneeglöckchen, zierliche, blasse, junge Mädchen, die sich fröstelnd in ihre weiten, grünen Mäntel hüllen und mit kindlichen Gesten ihre winzigen Glöckchen klingen lassen.

Noch andere kommen vorüber: Die prunkende Pfingstrose, ganz à la Louis XIV., und die Glockenblume, die dem Pisanello so lieb war. Die Rose, Königin der Liebe, mit den herablassenden Bewegungen einer zu grossen Frau von

Fernand Khnopff
Rothe Lippen.



schwellender Üppigkeit. Das zarte Vergissmeinnicht und die reine, weisse Lilie; die geschmeidige Grazie der Winde und die derbe Stattlichkeit der Sonnenblume.

Dann erscheinen einige Damen, die prächtig in orangegelben Brocat gekleidet sind, den Chrysanthemen mit den schlanken Schnörkeln ihrer Blätter ädern.

Und am Ende des Zuges wandelt eine, die erlesenste von allen: die Schneerose. Hoch, schlank und biegsam, mit einem feinlinigen, schmachtenden Antlitz und grossen, träumerischen Augen, hält sie den Kopf leicht gesenkt unter der offenen Haube aus weissen, irisierenden Blumenblättern; die bis zum Ellbogen behandschuhten Arme hängen müde nieder; der Körper mit seinem lässigen Schwung versinkt schlaff unter der Berührung eines seidigen, grünen Kleides, vom stumpfen, trüben Grün einer Wasserpflanze, mit dem bräunlichen Schimmer der Verwesung an den Rändern. Diese Schneerose ist eine der entzückendsten Schöpfungen des Walter Crane, oder eigentlich, es ist eine der trefflichsten Typen der englischen Ästhetin, der Engländerin aus der Zeit des Pfaus, wie man in Kensington sagt.

Walter Crane hat nur selten versucht, die moderne Engländerin darzustellen, die sich mehr nach Chicago als nach Florenz richtet, die willkürlich im Reiche der Mode gebietet,

und von herrischem und exclusivem Geschmack, nichts nach gelehrten Traditionen fragt. Aber er hat dagegen ein paar Gestalten geschaffen, die ganz unübertrefflich die Erscheinung und die Psychologie der englischen Ästhetin verkörpern.

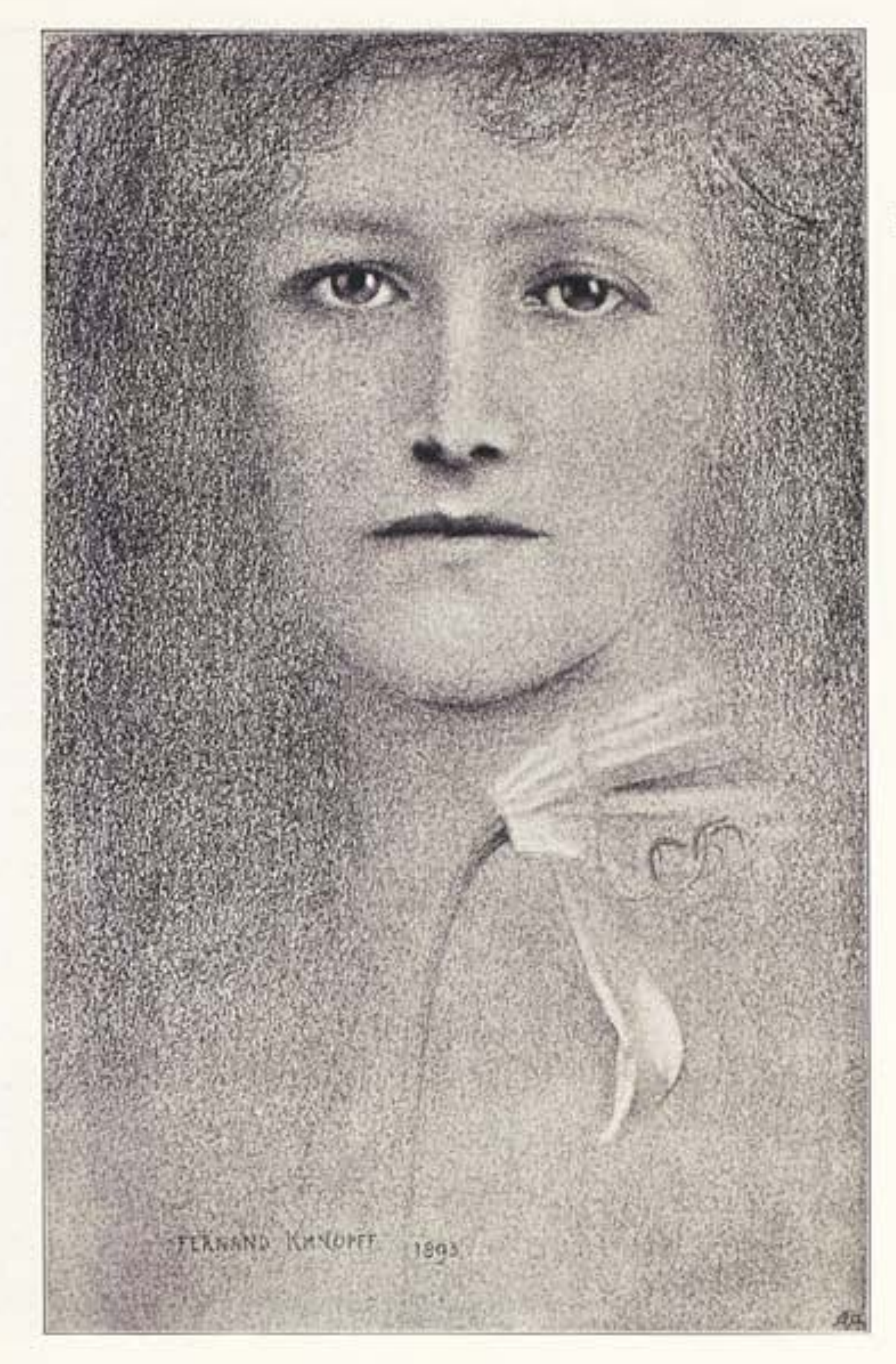
Die „Ästheten“ waren die Folge der Präraféliten gewesen. Diese, zu einer exclusiven Gruppe vereinigt, hatten in einer künstlerischen, beinahe künstlichen Atmosphäre gelebt, und es ist jener Geschmack am Künstlichen, den nach ihnen die Ästheten pflegten, indem sie ihr ganzes Streben darauf richteten, „das Leben aus Kunsteindrücken und nur aus diesen zusammenzusetzen“.

Es wurde Modesache. Es kam zu plumpen Nachahmungen, zu lächerlichen Ziereréien. Das ist wahr. Aber was liegt daran, wenn man dafür, und wäre es nur während eines Momentes, die Hoffnung, die Vision eines beständigen Zaubers, einer nicht endenden Anmuth erlebt hat!

„Träume sind Schäume,“ sagt ein altes Sprichwort; „aber wenn die letzte Stunde kommt und für nur allzukurze Augenblicke von dem, was unser Leben war, bloss ein vager Schimmer vor den Augen bleibt, in denen der Schatten trübend aufsteigt — wer vermöchte dann die Zeichen zu nennen, die euch unterscheiden. O! Erinnerungen des Erlebten! O! Spiegelungen des erträumten Lebens!“

Dieser Satz des Bourget könnte die Überschrift jenes anderen, so schönen, gleichfalls englischen Werkes „Die goldene Stiege“ von Sir Edward Burne-Jones, bilden.

Wie unsere zarten und theueren Illusionen im Laufe des Lebens, so steigen jene idealen Gestalten der Jugend und der



F. Khnopff
Lilie.

Schönheit die unvermeidlichen Stufen der Treppe hernieder.

Im Anfang sind sie lachend und sorglos; dann legt eine davon schon beunruhigt die Finger über die lange, feine, silberne Trompete, um ihren vollen Klang zu dämpfen. Und die Köpfe neigen sich oder richten sich auf und die sanften Bewegungen vermehren noch die Falten der fliessenden, durchsichtigen Gewänder. Sie schreiten herab und an der Wendung der Stiege, in ihrer Mitte, verbildlicht das Klingen einer Violine die verhaltene Leidenschaft.

Dann erweckt das metallische Tongeriesel zarter, kupferner Cymbeln das Bild eines Sonnenunterganges im Herbst, mit seinen Färbungen von trübem Gold und verblasstem Purpur.

Schon wenden sie sich ab und entfernen sich langsam; aber ehe es den mächtigen Saal betritt, wo ein dunkler und dichter Säulengang sich anreiht, bleibt das letzte der jungen Mädchen stehen; es wendet noch einmal den Kopf und sendet einen lächelnden Abschiedsgruss zurück.

„Träume sind Schäume," sagt man; aber wenn die letzte Stunde kommt, und vor unseren Augen, die allmählich der Schatten umzieht, nur noch ein vager Schimmer dessen bleibt, was unser Leben war — warum dann noch euch trennen? O! Erinnerungen des Erlebten! O! Spiegelungen des Erträumten!



F. KHNOPFF ≡ PROFIL. ≡



F. KHNOPFF ≡ WAHLSPRUCH. ≡



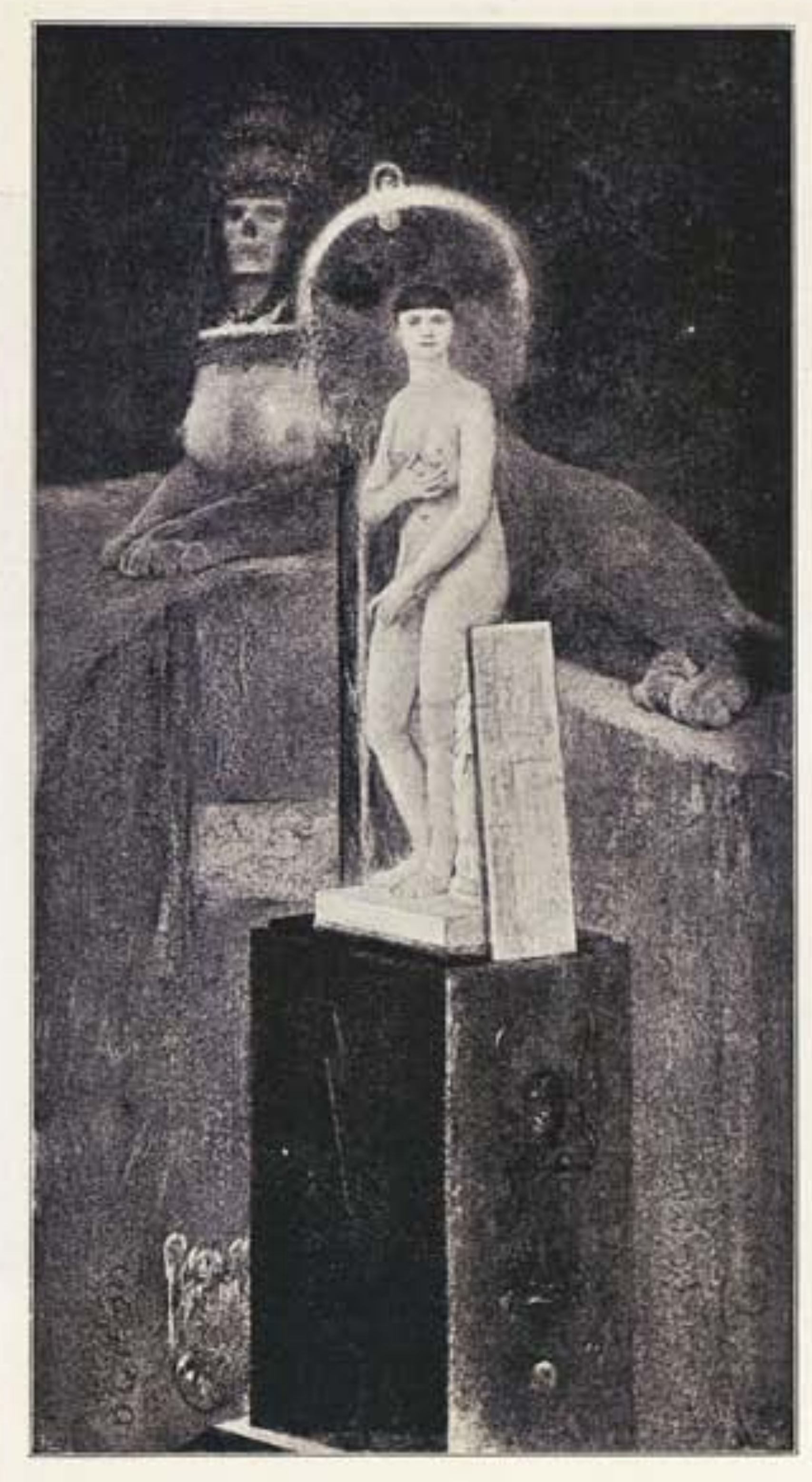
FERN. KHNOPFF ≡ VIVIEN. ≡



FERNAND
KHNOPFF
≡ STILLES
WASSER. ≡



FERNAND
KHNOPFF
≡ IM
REGEN. ≡



FERNAND KHNOPFF ═ VENUS. ═



FERNAND KHNOPFF, TITEL-
BLATT FÜR ═══ ISTAR ═══
VON JOSEPHIN PÉLADAN.



FERNAND KHNOPFF = DER
ENGEL UND DAS THIER. ≡

TINTAGILES TOD.

EIN MARIONETTENDRAMA VON MAURICE MAETERLINCK.



Tintagiles an der Hand seiner Schwester Ygraine. Für V. S. gez. von F. Khnopff

PERSONEN:

Tintagiles.
Ygraine | Bellangère | Tintagiles Schwestern.
Aglovale.
Drei Dienerinnen der Königin.

I. ACT.

Auf dem Gipfel eines Hügels, der das Schloss beherrscht.

(Ygraine tritt, Tintagiles an der Hand führend, auf.)

Ygraine: Die erste Nacht wird schlecht sein, Tintagiles. Das Meer brüllt schon rings um uns und die Bäume klagen. Es ist spät. Der Mond will eben untergehen, dort, hinter den Pappeln, die das Schloss ersticken ... Nun sind wir allein — vielleicht — obwohl man hier sehr auf der Hut sein muss. Es scheint dass man hier das Herannahen des allerkleinsten Glückes belauert. Ich habe mir eines Tages gesagt, — ganz auf dem Grund meiner Seele, und Gott selbst konnte es kaum hören, — ich habe mir eines Tages gesagt, dass ich nun glücklich sein würde ... Mehr bedurfte es nicht, und kurze Zeit danach starb unser alter Vater, und unsere beiden Brüder verschwanden, ohne dass ein einziges menschliches Wesen uns sagen könnte, wo sie hingekommen sind. Nun bin ich ganz allein mit meiner armen Schwester und dir, mein kleiner Tintagiles, und ich habe kein Vertrauen in die Zukunft ... Komm her, setz' dich auf meinen Schoss. Küss' mich erst und leg deine kleinen Arme da ganz um meinen Hals ... Man wird sie vielleicht nicht loslösen können ... Erinnerst du dich der Zeit, wo ich dich Abends auf meinen Armen trug, wenn die Stunde gekommen war, und wo du dich vor den Schatten meiner Lampe fürchtetest in den langen fensterlosen Gängen? — Ich habe gefühlt, dass meine Seele auf meinen Lippen zitterte, als ich dich mit einem Male diesen Morgen sah ... Ich glaubte dich so weit, und so geborgen ... Wer war es, der dich kommen liess?

Tintagiles: Ich weiss nicht, Schwesterlein.

Ygraine: Weisst du nicht mehr, was man gesagt hat?

Tintagiles: Man sagte, ich müsse fort.

Ygraine: Aber warum musstest du fort?

Tintagiles: Weil die Königin es wollte?

Ygraine: Man hat nicht gesagt warum sie es wollte? Ich bin sicher, dass man gar mancherlei gesagt hat ...

Tintagiles: Schwesterlein, ich hab' nichts gehört.

Ygraine: Wenn sie untereinander sprachen, was sagten sie?

Tintagiles: Schwesterlein, sie sprachen ganz leise.

Ygraine: Die ganze Zeit?

Tintagiles: Die ganze Zeit, Schwester Ygraine, ausgenommen wenn sie mich anblickten.

Ygraine: Sie haben nicht von der Königin gesprochen?

Tintagiles: Sie haben gesagt, Schwester Ygraine, dass man sie nicht sehen könne.

Ygraine: Und die mit dir auf dem Verdeck waren, haben nichts gesagt?

Tintagiles: Sie kümmerten sich nur um den Wind und die Segel, Schwester Ygraine.

Ygraine: Ach! ... das wundert mich nicht mein Kind ...

Tintagiles: Sie haben mich ganz allein gelassen, Schwesterlein.

Ygraine: Hör' mich an, Tintagiles, ich will dir sagen wass ich weiss ...

Tintagiles: Was weisst du, Schwester Ygraine?

Ygraine: Nicht viel mein Kind ... Meine Schwester und ich, wir schleppen uns hier seit unserer Geburt hin, ohne dass wir je wagten von all dem, was hier vorgeht, etwas zu verstehen ... Lang hab' ich wie eine Blinde auf dieser Insel gelebt, und alles schien mir natürlich ... Ich sah keine anderen Ereignisse als einen Vogel, der flog, als ein Blatt, das zitterte, als eine Rose, die sich öffnete ... Es herrschte eine solche Stille, dass eine reife Frucht, die im Park herabfiel, die Gesichter an die Fenster lockte ... Und niemand schien einen Verdacht zu hegen ... Aber eines Nachts habe ich erfahren, dass noch etwas anderes da sein muss ... Ich wollte fliehen und ich vermochte es nicht ... Hast du verstanden, was ich gesagt habe?

Tintagiles: Ja, ja, Schwesterlein, ich verstehe alles, was man will ...

Ygraine: Nun, sprechen wir nicht mehr von dem, was man nicht weiss ... Siehst du dort, hinter den abgestorbenen Bäumen, die den Horizont vergiften, siehst du dort das Schloss im Grund des Thales?

Tintagiles: Das so schwarz ist, Schwester Ygraine?

Ygraine: Es ist wirklich schwarz ... Es liegt in der tiefsten Runde von Finsternissen ... Man muss wohl darin leben ... Auf dem Gipfel der hohen Berge, die es umgeben hätte man es bauen können .. Die Berge sind blau während des Tages ... Man hätte athmen können. Man hätte das Meer gesehen und die Wiesen jenseits der Felsen ... Aber sie haben vorgezogen es auf den Grund des Thales zu setzen; und selbst die Luft steigt nicht so tief hinab ... es fällt in Trümmer und niemand achtet dessen ... Die Mauern zerfallen, man möchte sagen sie lösen sich in Finsternis auf ... Nur einen Thurm gibt es, den die Zeit nicht angreift ... Er ist riesig, und das Haus tritt niemals aus seinen Schatten ...

Tintagiles: Es erhellt sich dort etwas, Schwester Ygraine ... Siehst du, siehst du die grossen rothen Fenster? ...

Ygraine: Es sind die des Thurmes, Tintagiles; es sind die einzigen, wo du Licht erblicken wirst; und dort ist es, wo der Thron der Königin sich befindet.

Tintagiles: Werde ich sie nicht sehen, die Königin?

Ygraine: Niemand kann sie sehen ...

Tintagiles: Warum kann man sie nicht sehen?

Ygraine: Komm noch näher, Tintagiles ... Kein Vogel, kein Grashalm darf uns hören ...

Tintagiles: Hier ist kein Grashalm, Schwesterlein ... (Stille.) — Was macht die Königin?

Ygraine: Niemand weiss es mein Kind. Sie zeigt sich nicht ... Sie lebt da ganz allein in ihrem Turm; und

die ihr dienen, gehen bei Tag nicht aus... Sie ist sehr alt; sie ist die Mutter unserer Mutter und sie will allein herrschen... Sie ist misstrauisch und eifersüchtig und man sagt, sie sei wahnsinnig ... Sie fürchtet dass jemand an ihrer Stelle sich erheben könnte; und ohne Zweifel gebot sie wegen dieser Angst, dass man dich hierher bringen solle... Ihre Befehle vollziehen sich, ohne dass man weiss, wie... Sie steigt nie herab, und alle Pforten des Thurmes sind Tag und Nacht geschlossen... Ich habe sie nie gesehen, aber andere, scheint es, haben sie geschaut, zur Zeit als sie jung war...

Tintagiles: Sie ist sehr hässlich, Schwester Ygraine?

Ygraine: Es heisst, sie sei nicht schön und werde unförmlich... Aber wer sie gesehen, wagt nicht mehr von ihr zu sprechen... Doch wer weiss ob sie sie gesehen haben?... Sie hat eine Macht die unbegreiflich ist und wir leben hier mit einer grossen erbarmungslosen Last auf unserer Seele... Du musst nicht übermässig erschrecken oder böse Träume haben; wir werden über dir wachen, mein kleiner Tintagiles, und das Böse wird dich nicht erreichen können; aber entferne dich nicht von mir, von deiner Schwester Bellangère oder von unserem alten Vasallen Aglovale...

Tintagiles: Auch nicht von Aglovale, Schwester Ygraine?

Ygraine: Auch nicht von Aglovale... er liebt uns...

Tintagiles: Er ist so alt, Schwesterlein!

Ygraine: Er ist alt, aber sehr weise... Er ist der einzige Freund, der uns bleibt; und er weiss viele Dinge... Es ist sonderbar, sie liess dich herkommen, ohne es jemandem anzukündigen... Ich weiss nicht, was in meinem Herzen vorgeht... Ich war traurig und froh, dich so weit jenseits des Meeres zu wissen... Und nun... Ich war erstaunt... Ich ging heute morgen aus, um zu sehen, ob die Sonne sich auf den Höhen erhebt, und du bist es, den ich auf der Schwelle finde... Ich habe dich gleich erkannt...

Tintagiles: Nein, nein, Schwesterlein, ich war's der zuerst gelacht hat.

Ygraine: Ich konnte nicht gleich lachen... Du wirst es verstehen... Es ist Zeit, Tintagiles, und der Wind kommt schwarz über das Meer... Umarme mich, fester, noch fester, noch bevor du aufstehst... Du weisst nicht, dass man liebt... Gib mir deine kleine Hand... Ich will sie behüten, und wir werden jetzt in das kranke Schloss zurückkehren...

(Ab.)

II. ACT.

Ein Gemach im Schlosse.

Aglovale und Ygraine. Bellangère tritt ein.

Bellangère: Wo ist Tintagiles?

Ygraine: Hier; sprich nicht zu laut. Er schläft im anderen Zimmer. Er schien ein wenig blass und auch ein wenig leidend. Er war müde von der langen Reise und von der langen Überfahrt. Oder die Luft des Schlosses hat vielleicht auch seine kleine Seele überwältigt. Er weinte ohne Grund. Ich habe ihn auf meinen Knien gewiegt, schau... Er schläft in unserem Bett... Er schläft sehr ernst, eine Hand an der Stirne, wie ein trauriger, kleiner König...

Bellangère (bricht plötzlich in Thränen aus): Schwester! Schwester!... meine arme Schwester!...

Ygraine: Was gibt es?

Bellangère: Ich wage nicht zu sagen, was ich weiss... und ich bin nicht sicher, etwas zu wissen... und doch hab' ich vernommen, was man nicht zu hören vermag...

Ygraine: Was hast du denn gehört?

Bellangère: Ich kam an den Gängen des Thurmes vorbei...

Ygraine: Ah...

Bellangère: Eine Pforte war da halboffen... Ich schob sie ganz leise auf... ich bin eingetreten...

Ygraine: Wo das?

Bellangère: Ich hatte nie gesehen... Da waren andere von Lampen erhellte Gänge, dann niedrige Gallerien ohne Ausgang... Ich wusste, dass es verboten war, weiterzugehen... Ich fürchtete mich und wollte umkehren, als ich das Geräusch von Stimmen hörte, die man kaum vernahm...

Ygraine: Es müssen die Dienerinnen der Königin gewesen sein, sie wohnen am Fusse des Thurmes...

Bellangère: Ich weiss nicht genau, was es war... Es muss mehr denn eine Thür zwischen uns gewesen sein, Und die Stimmen drangen zu mir wie die Stimmen von jemand, der erstickt wird... Ich näherte mich, soviel ich konnte... Ich bin nicht sicher, aber ich glaube, sie sprachen von einem heute angelangten Kinde und einer goldenen Krone... Sie schienen zu lachen...

Ygraine: Sie lachten?

Bellangère: Ja, ich glaube, dass sie lachten..., wenn sie nicht am Ende weinten, oder es etwas war, was ich nicht begriffen habe; denn man hörte schlecht, und ihre Stimmen waren leise... Sie schienen sich in Menge unter den Gewölben zu drängen... Sie sprachen von dem Kind, das die Königin sehen wollte... Sie werden wahrscheinlich diesen Abend heraufsteigen...

Ygraine: Wie... diesen Abend?...

Bellangère: Ja... Ja... Ich glaube wohl...

Ygraine: Sie haben niemand genannt?

Bellangère: Sie sprachen von einem Kind, von einem ganz kleinen Kind...

Ygraine: Es ist kein anderes Kind hier...

Bellangère: Sie erhoben ein wenig die Stimme in diesem Augenblick, weil eine von ihnen gesagt hatte, dass der Tag noch nicht gekommen scheine...

Ygraine: Ich weiss, was das heissen will, und nicht zum erstenmal entsteigen sie dem Thurme... Ich wusste wohl, warum sie ihn hatte kommen lassen... aber ich konnte nicht glauben, dass sie solche Eile habe!... Wir wollen sehen... wir sind drei und wir haben Zeit...

Bellangère: Was willst du thun?

Ygraine: Ich weiss noch nicht, was ich thun werde, aber ich will sie in Verwunderung setzen... wisst Ihr, was es ist, Ihr anderen, die Ihr zittert?... Ich will Euch sagen...

Bellangère: Was?

Ygraine: Sie soll ihn nicht ohne Mühe nehmen...

Bellangère: Wir sind allein, Ygraine...

Ygraine: O, das ist wahr, wir sind allein!... Es gibt nur ein Mittel, und es gelingt uns stets!... Harren wir auf den Knien, wie die anderenmale... Vielleicht wird sie Mitleid haben!... Sie lässt sich von Thränen entwaffnen... Wir wollen ihr alles gewähren, was sie begehrt; vielleicht wird sie lächeln, und sie hat die Gewohnheit, alle zu verschonen, die niederknien... Seit Jahren ist sie dort in ihrem ungeheuren Thurm und verschlingt die unseren, ohne dass ein einziger gewagt hätte, ihr ins Angesicht zu schlagen... Sie lastet auf unserer Seele wie ein Grabstein, und keiner wagt es, den Arm auszustrecken... Zur Zeit, da hier noch Männer waren, hatten auch sie Furcht und fielen platt auf den Bauch... Heute ist die Reihe an den Frauen... wir werden sehen... Es ist schliesslich Zeit, sich zu erheben... Man weiss nicht, worauf ihre Macht beruht, und ich will nicht mehr im Schatten ihres Thurmes leben... Geht fort, geht fort alle beide, und lasst mich noch einsamer, wenn auch Ihr zittert... Ich erwarte sie...

Bellangère: Ich weiss nicht, was zu thun ist, aber ich bleibe bei dir...

Aglovale: Ich bleibe auch, meine Tochter... Es ist lange her, dass meine Seele beunruhigt ist... Ihr wollt versuchen... wir haben mehr denn einmal versucht...

Ygraine: Ihr habt versucht... Auch Ihr?

Aglovale: Alle haben es versucht... Aber im letzten Augenblick haben sie die Kraft verloren... Ihr auch, Ihr werdet sehen... Geböte sie mir hinaufzusteigen bis zu ihr selbst, diesen Abend noch, ich würde meine beiden Hände falten, ohne ein Wort zu sagen, und meine müden Füsse würden die Stufen überschreiten, ohne Säumen, ohne Eile, obwohl ich weiss, dass man nicht mit offenen Augen herabsteigt... Ich habe keinen Muth mehr ihr gegenüber... unsere Hände nützen zu nichts und erreichen niemanden... Nicht dieser Hände da würde man bedürfen — und alles ist nutzlos... Aber ich will Euch beistehen, da Ihr hofft... Schliesset die Thüren, mein Kind... Weckt Tintagiles; umschlingt ihn mit Euern nackten, kleinen Armen und nehmt ihn auf Euren Schoss... wir haben keine andere Wehr...

III. ACT.

Dasselbe Gemach.

Ygraine und Aglovale.

Ygraine: Ich habe die Pforten untersucht. Es sind deren drei. Wir werden die grosse bewachen... Die beiden anderen sind schwer und niedrig. Sie öffnen sich niemals. Ihre Schlüssel sind längst verloren und die Eisenstäbe sind in die Mauern eingelassen. Helft mir diese zu verschliessen, sie ist schwerer als ein Stadtthor... Sie ist auch fest und der Blitz selbst könnte nicht herein... Seid Ihr zu allem bereit?

Aglovale (setzt sich auf die Schwelle): Ich will mich auf die Stufen der Schwelle setzen, den Degen auf den Knien... Ich glaube, es ist nicht das erstemal, dass ich hier warte und wache, mein Kind; und es gibt Augenblicke, wo man nicht alles begreift, dessen man sich erinnert... Ich that all das, ich weiss nicht wann... aber ich habe es nie gewagt, den Degen zu ziehen... Heute liegt er da vor mir, obwohl meine Arme keine Kraft mehr haben; aber ich will versuchen... Es ist vielleicht an der Zeit, sich zur Wehr zu setzen, wenn man auch nichts begreift...

(Bellangère trägt Tintagiles in ihren Armen aus dem anstossenden Gemach herein.)

Bellangère: Er war erwacht...

Ygraine: Er ist blass... was hat er nur?

Bellangère: Ich weiss nicht... er weinte im Stillen...

Ygraine: Tintagiles...

Bellangère. Er blickt nach einer anderen Seite...

Ygraine: Er kennt mich nicht... Tintagiles, wo bist du? — Deine Schwester ist's, die zu dir spricht... Was siehst du dort? — Wende dich um... komm, wir wollen spielen...

Tintagiles: Nein... nein...

Ygraine: Du willst nicht spielen?

Tintagiles: Ich kann nicht mehr gehen, Schwester Ygraine...

Ygraine: Du kannst nicht mehr gehen?... Lass' sehen, lass' sehen, was hast du denn? Bist du ein wenig leidend?..

Tintagiles: Ja...

Ygraine: Wo leidest du? — Sag' es mir, Tintagiles, und ich will dich heilen...

Tintagiles: Ich kann es nicht sagen, Schwester Ygraine, überall....

Ygraine: Komm hierher, Tintagiles... du weisst ja, dass meine Arme weicher sind und man in ihnen schnell genest... Gib ihn mir, Bellangère... Er wird sich auf meinen Schoss setzen, und es wird vorübergehen... Da, siehst du, was es ist? Deine grossen Schwestern sind hier... Sie sind um dich... wir werden dich schützen und das Böse wird nicht kommen können...

Tintagiles: Es ist da, Schwester Ygraine... Warum ist kein Licht da... Schwester Ygraine?

Ygraine: Es ist Licht da, mein Kind... Siehst du nicht die Lampe, die vom Gewölbe herabhängt?

Tintagiles: Ja, ja... Sie ist nicht gross... Gibt es hier keine andere?

Ygraine: Warum brauchst du eine andere? Man sieht, was man zu sehen braucht...

Tintagiles: Ah!...

Ygraine: O! Deine Augen sind tief!...

Tintagiles: Die deinen auch, Schwester Ygraine...

Ygraine: Ich hatte es diesen Morgen nicht bemerkt ... Man weiss nicht recht, was die Seele zu sehen glaubte...

Tintagiles; Ich habe die Seele nicht gesehen, Schwester Ygraine ... Aber warum ist Aglovale da auf der Schwelle?

Ygraine: Er ruht ein wenig ... Er wollte dich küssen, bevor er schlafen geht... Er wartete, bis du erwacht wärest...

Tintagiles: Was hat er auf den Knien?

Ygraine: Auf den Knien? Ich sehe nichts auf seinen Knien...

Tintagiles: Doch, doch, er hat etwas...

Aglovale: Nicht viel, mein Kind... Ich betrachtete meinen alten Degen; und ich erkenne ihn kaum... Er hat mir manches Jahr gedient; aber seit einiger Zeit habe ich alles Vertrauen zu ihm verloren, und ich fürchte, er wird zerbrechen... Es ist beim Korb da ein kleiner Fleck... Ich habe bemerkt, dass der Stahl erblich und frug mich... Ich weiss nicht mehr, was ich frug... Meine Seele ist heute recht schwer... Was willst du, dass man dabei thun soll? ... Man muss wohl leben und das Unerwartete erwarten... Und dann muss man handeln, als ob man hoffte... Man hat solche ernste Abende, wo das nutzlose Leben einem in die Kehle steigt und man die Augen schliessen möchte... Es ist spät, und ich bin müde...

Tintagiles: Er hat Wunden, Schwester Ygraine...

Ygraine: Wo denn?

Tintagiles: Am Haupt und an den Händen...

Aglovale: Das sind sehr alte Wunden, von denen ich nichts mehr leide, mein Kind... Das Licht muss wohl diesen Abend darauf fallen... Du hast sie bis jetzt nicht bemerkt?

Tintagiles: Er sieht traurig aus, Schwester Ygraine..

Ygraine: Nein, nein, er ist nicht traurig, aber sehr müde...

Tintagiles: Du auch, du bist auch traurig, Schwester Ygraine...

Ygraine: Aber nein, aber nein, du siehst doch, dass ich lächle...

Tintagiles: Und die andere Schwester auch...

Ygraine: Aber nein, sie lächelt auch...

Tintagiles: Das, das ist kein Lächeln... Ich weiss wohl...

Ygraine: Schau; küss' mich und denk' an etwas anderes... (Sie umarmt ihn.)

Tintagiles: Woran, Schwester Ygraine? — Warum thust du mir weh, wenn du mich so umarmst?

Ygraine: Ich habe dir weh gethan?

Tintagiles: Ja... Ich weiss nicht, warum ich dein Herz schlagen höre, Schwester Ygraine...

Ygraine: Du hörst es schlagen?

Tintagiles: O, o! Es schlägt, es schlägt, als wollte es...

Ygraine: Was?

Tintagiles: Ich weiss nicht, Schwester Ygraine...

Ygraine: Du musst dich nicht grundlos beunruhigen, noch in Räthseln sprechen... Da! Deine Augen sind nass... Warum geräthst du in Verwirrung? Ich höre auch dein Herz... Man hört es immer, wenn man sich so umarmt... Alsdann sprechen sie zusammen und sagen sich Dinge, die die Zunge nicht kennt...

Tintagiles: Ich habe vorhin nicht gehört...

Ygraine: Weil damals... O, aber das deine!... Was hat es denn?... Es zerspringt!...

Tintagiles (schreit): Schwester Ygraine! Schwester Ygraine!

Ygraine: Was?

Tintagiles: Ich hab's gehört!... Sie... sie kommen!

Ygraine: Aber wer denn?... Was hast du denn?...

Tintagiles: Die Pforte! Die Pforte! Sie waren daran!...

(Er stürzt hintenüber auf Ygrainens Schoss.)

Ygraine: Was hat er denn?... Er ist... er ist ohnmächtig!...

Bellangère: Gib acht... gib acht... er wird fallen...

Aglovale (erhebt sich hastig, den Degen in der Hand): Ich höre auch... man naht auf dem Gange.

Ygraine: O!

(Stille — sie lauschen.)

Aglovale: Ich höre — es ist ihrer eine Menge...

Ygraine: Eine Menge... welche Menge?

Aglovale: Ich weiss nicht... man hört und man hört nicht... Sie gehen nicht wie die anderen Wesen, aber sie kommen... Sie rühren an die Pforte...

Ygraine (drückt Tintagiles convulsivisch in ihre Arme): Tintagiles!... Tintagiles!...

Bellangère (umschlingt ihn gleichzeitig): Auch ich!.. Auch ich!... Tintagiles!...

Aglovale: Sie erschüttern die Pforte ... horcht! ... Leise! ... Sie flüstern ...

(Man hört einen Schlüssel im Schloss knarren.)

Ygraine: Sie haben den Schlüssel! ...

Aglovale: Ja ... ja! ... Ich wusste es wohl! ... Wartet! ... (Er stellt sich mit hochgehaltenem Degen auf die obersten Stufen — zu den Schwestern): Kommt! ... Kommt auch ihr! ...

(Stille. — Die Pforte öffnet sich ein wenig. Wie besessen streckt Aglovale seinen Degen quer durch die Öffnung und rammt dessen Spitze zwischen das Gebälk des Thürstockes. Der Degen bricht schmetternd unter dem tödlichen Druck des Thürflügels und seine Stücke rollen hallend über die Stufen. Ygraine springt auf, den ohnmächtigen Tintagiles in den Armen haltend; und sie, Bellangère und Aglovale trachten mit vergeblichen furchtbaren Anstrengungen die Pforte zurückzudrücken, die sich langsam weiter öffnet, ohne dass man jemand hört oder sieht. Einzig eine kalte, ruhige Helle strömt in das Gemach. In diesem Augenblick richtet sich Tintagiles plötzlich auf, kommt zu sich, stösst einen langen Schrei der Befreiung aus und umarmt seine Schwester. Zugleich während Tintagiles schreit, fällt die Thüre, unter ihrem gemeinsamen Andrängen, mit dem innezuhalten sie keine Zeit hatten, ins Schloss.)

Ygraine: Tintagiles! ...

(Sie betrachten einander mit Staunen.)

Aglovale (horcht an der Pforte): Ich höre nichts mehr.

Ygraine (ausser sich vor Freude): Tintagiles! Tintagiles! ... Seht, seht! ... Er ist gerettet! ... Seht seine Augen ... man sieht das Blau ... Er wird sprechen ... Sie haben gesehen, dass man wacht ... Sie wagten nicht! ... Umarme uns! ... Alle! Alle! ... Bis auf den Grund unserer Seele! ...

(Mit Thränen in den Augen halten sich alle vier eng umschlungen.)

IV. ACT.

Ein Gang vor dem Gemach des vorhergehenden Actes.

(Drei verschleierte Dienerinnen treten auf.)

Erste Dienerin (an der Pforte lauschend): Sie wachen nicht mehr ...

Zweite Dienerin: Es war unnütz zu warten ...

Dritte Dienerin: Sie zieht es vor, dass man es in der Stille thut.

Erste Dienerin: Ich wusste, dass sie schlafen würden ...

Zweite Dienerin: Öffnet schnell! ...

Dritte Dienerin: Es ist an der Zeit ...

Erste Dienerin: Harret an der Pforte. Ich werde allein hinein gehen. Es ist unnütz zu dreien ...

Zweite Dienerin: Es ist wahr, er ist sehr klein ...

Dritte Dienerin: Man muss acht haben auf die ältere ...

Zweite Dienerin: Ihr wisst, die Königin wünscht nicht, dass sie es wissen ...

Erste Dienerin: Fürchtet nichts; man hört nie ohne Mühe ...

Zweite Dienerin: Tretet denn ein, es ist Zeit.

Erste Dienerin (öffnet vorsichtig die Pforte und tritt ein): Es ist bald Mitternacht ...

Dritte Dienerin: Ah ...

(Stille. Die erste Dienerin kommt aus dem Gemache.)

Zweite Dienerin: Wo ist er?

Erste Dienerin: Er schläft zwischen seinen Schwestern. Er umschlingt ihren Hals mit seinen Armen, und ihre Arme umschlingen auch ihn ... Ich werde es nicht allein können ...

Zweite Dienerin: Ich werde dir helfen ...

Dritte Dienerin: Ja, geht zusammen hin ... Ich wache hier ...

Erste Dienerin: Gebt acht; sie wissen etwas ... Sie rangen zu dritt gegen einen bösen Traum ...

(Die zwei Dienerinnen treten in das Gemach.)

Dritte Dienerin: Sie wissen es immer, aber sie verstehen es nicht ...

(Stille. Die beiden Dienerinnen kommen wieder aus dem Gemach.

Dritte Dienerin: Nun?

Zweite Dienerin: Auch Ihr müsst kommen ... Man kann sie nicht auseinanderschlingen ...

Erste Dienerin: Sobald man ihre Arme löst, schlingen sie sie wieder um das Kind ...

Zweite Dienerin: Und das Kind umfasst sie immer fester und fester ...

Erste Dienerin: Er ruht mit der Stirne auf dem Herzen der Älteren ...

Zweite Dienerin: Und sein Haupt wiegt sich auf ihren Brüsten ...

Erste Dienerin: Es wird uns nicht gelingen, seine Hände zu öffnen ...

Zweite Dienerin: Sie tauchen tief in die Haare seiner Schwestern, bis auf den Grund ...

Erste Dienerin: Er presst eine goldene Locke zwischen seinen kleinen Zähnen ...

Zweite Dienerin: Man wird die Haare der Älteren abschneiden müssen ...

Erste Dienerin: Und die der zweiten ebenfalls, Ihr werdet sehen ...

Zweite Dienerin: Habt Ihr Eure Scheeren?

Dritte Dienerin: Ja ...

Erste Dienerin: Kommt schnell; sie regen sich schon.

Zweite Dienerin: Ihre Herzen und ihre Pupillen schlagen zu gleicher Zeit ...

Erste Dienerin: Das ist wahr; ich habe die blauen Augen der Älteren hindurchgesehen ...

Zweite Dienerin: Sie hat aufgeblickt, aber hat uns nicht gesehen...

Erste Dienerin: Wenn man eines von ihnen berührt, erbeben die beiden anderen...

Zweite Dienerin: Sie mühen sich gewaltig, ohne sich regen zu können...

Erste Dienerin: Die ältere möchte schreien, aber sie vermag es nicht...

Zweite Dienerin: Kommt schnell, sie scheinen gewarnt...

Dritte Dienerin: Der Greis ist nicht da?

Erste Dienerin: Doch, aber er schläft in einem Winkel...

Zweite Dienerin: Er schläft, die Stirne auf dem Knauf seines Degens.

Erste Dienerin: Er weiss nichts und träumt nicht...

Dritte Dienerin: Kommt, kommt, man muss ein Ende machen...

Erste Dienerin: Ihr werdet Mühe haben, ihre Glieder zu entwirren...

Zweite Dienerin: Es ist wahr, sie verschlingen sich, wie die der Ertrunkenen...

Dritte Dienerin: Kommt, kommt...

(Sie dringen in das Gemach ein. — Tiefe Stille, unterbrochen von Seufzern und dumpfem Murmeln einer Todesangst, die der Schlaf erstickt. Dann kommen die drei Dienerinnen in aller Eile aus dem dunkeln Gemach. Eine von ihnen trägt den schlafenden Tintagiles, dessen kleiner Mund und dessen Hände, von Schlaf und der Agonie zugepresst sind. Er ist ganz mit dem Geriesel der langen, goldenen Locken überflutet, die vom Haupt seiner Schwestern geraubt sind. Sie fliehen schweigend, bis Tintagiles, als sie am Ende des Ganges anlangen, plötzlich erwacht, einen furchtbaren Schrei höchster Verzweiflung ausstösst.)

Tintagiles (aus der Tiefe des Ganges): Ach!....

(Neuerdings Stille. Dann hört man im Gemach nebenan die beiden Schwestern erwachen und sich unruhig erheben.)

Ygraine (im Gemach): Tintagiles!... Wo ist er?...

Bellangère: Er ist nicht mehr da...

Ygraine (mit wachsender Angst): Tintagiles!... Ein Licht! Ein Licht!... Zünde es an!...

Bellangère: Ja... ja!...

Ygraine (man sieht sie durch die offene Pforte im Gemach vorwärts schreiten, eine Lampe in der Hand): Die Pforte ist weit offen!

Tintagiles' Stimme (undeutlich aus der Ferne): Schwester Ygraine!...

Ygraine: Er schreit!... Er schreit!... Tintagiles!... Tintagiles!... (Sie stürzt den Gang entlang. Bellangère will ihr folgen, sinkt aber ohnmächtig auf den Stufen der Schwelle nieder.)

V. ACT.

Ein grosses, eisernes Thor unter sehr finsteren Gewölben.

Ygraine kommt verstört, mit fliegenden Haaren, eine Lampe in der Hand.

Ygraine (sieht sich verwirrt um): Sie sind mir nicht gefolgt... Bellangère!... Bellangère!... Aglovale!... Wo sind sie?... Sie sagten, dass sie ihn lieben und sie haben mich allein gelassen!... Tintagiles!... Tintagiles!... O! Es ist wahr... ich bin hinaufgestiegen, bin hinaufgestiegen unzählbare, zahllose Stufen zwischen hohen, erbarmungslosen Mauern, und mein Herz kann mich nicht mehr am Leben erhalten... Man meint, die Gewölbe regen sich... (Sie lehnt sich an den Pfeiler eines Gewölbes.) Ich werde hinstürzen... O! o! Mein armes Leben! Ich fühle es ... Es ist ganz am Rande meiner Lippen und will entfliehen ... Ich weiss nicht, was ich gethan habe... Ich habe nichts gesehen, ich habe nichts gehört ... Es herrscht eine Stille! ... Ich habe all die goldenen Locken längs der Stufen und längs der Mauer gefunden, und ich bin ihnen gefolgt. Ich habe sie aufgelesen ... O! o! sie sind schön! Klein Däumling... Klein Däumling!... Was habe ich denn gesagt? Ich erinnere mich... Ich glaube auch nicht daran... man kann schlafen... All das hat keine Bedeutung, und es ist nicht möglich ... Ich weiss nicht mehr, was ich denke... Man weckt einen auf und dann... Im Grunde, seht, im Grunde muss man nachdenken... Man sagt dies, man sagt jenes; aber die Seele folgt einem ganz anderen Weg. Man weiss nicht alles, was man entfesselt. Ich bin dahergekommen mit meiner kleinen Lampe ... Sie verlosch nicht trotz des Windes auf der Treppe... Im Grunde, was soll man davon denken? Es gibt zuviel Dinge, die nicht festgestellt sind... Es gibt jedoch welche, die sie wissen müssen: aber warum sprechen sie nicht? (Um sich blickend.) Ich habe all das nie gesehen... Man kann nicht so hoch steigen; und alles ist verboten... Es ist kalt... Es ist auch so schwarz, dass man Furcht hätte zu athmen... Man sagt, dass die Finsternis vergiftet... Da ist eine schreckliche Pforte... (Sie nähert sich der Pforte und betastet sie.) O! sie ist kalt! ... Sie ist aus einem Stück Eisen; ganz aus einem und hat kein Schloss ... Wo öffnet sie sich denn? Ich sehe keine Angeln... Ich glaube, sie ist in die Wand eingemauert... Man kann nicht höher steigen ... Es sind keine Stufen mehr... (Stösst einen furchtbaren, entsetzlichen Schrei aus.) Ah!... noch goldene Locken zwischen den Thürflügeln eingeklemmt!... Tintagiles! Tintagiles!... Ich habe die Pforte vorhin zufallen gehört!... Ich erinnere mich! Ich erinnere mich!... Es muss!... (Sie schlägt fanatisch mit Fäusten und Füssen gegen die Pforte.) O! das Ungeheuer! das Ungeheuer!... Hier seid Ihr! ... Hört! Ich lästere! Ich lästere und ich speie auf Euch!...

(Man hört mit kleinen Schlägen auf der anderen Seite an die Pforte schlagen; dann dringt ganz schwach Tintagiles' Stimme durch die eisernen Flügel.)



Ygraine an der Pforte. Für V. S. gez. von Fernand Khnopff.

Tintagiles: Schwester Ygraine, Schwester Ygraine!

Ygraine: Tintagiles! Was?... Was?... Tintagiles, bist du's?...

Tintagiles: Öffne schnell, öffne schnell!... Sie ist da!...

Ygraine: O! o!... Wer?... Tintagiles, mein kleiner Tintagiles!... Du hörst mich?... Was ist?... Was ist denn geschehen?,.. Tintagiles!... Man hat dir nicht weh gethan?... Wo bist du?... Bist du da?

Tintagiles: Schwester Ygraine, Schwester Ygraine.. Ich sterbe, wenn du mir nicht öffnest...

Ygraine: Wart', ich versuche, wart'!... Ich öffne, ich öffne...

Tintagiles: Aber du verstehst mich nicht!... Schwester Ygraine!... Es ist keine Zeit!... Sie hat mich nicht zurückhalten können... Ich habe sie geschlagen, geschlagen... Ich bin gelaufen... Schnell, schnell, sie kommt!...

Ygraine: Ich komme, ich komme... wo ist sie?

Tintagiles: Ich sehe nichts... aber ich höre... O! ich fürchte mich, Schwester Ygraine, ich fürchte mich!... Schnell, schnell!... Öffne schnell!,.. Um des lieben Gottes Erbarmen willen, Schwester Ygraine!...

Ygraine (tastet ängstlich die Thüre entlang): Sicher, sicher finde ich es... warte ein wenig... eine Minute, einen Augenblick...

Tintagiles: Ich kann nicht mehr, Schwester Ygraine... Sie schnaubt hinter mir...

Ygraine: Es ist nichts, Tintagiles, mein kleiner Tintagiles, hab' keine Angst... ich sehe nur nicht...

Tintagiles: Aber doch; ich sehe ganz gut dein Licht... Es ist hell bei dir, Schwester Ygraine... Hier sehe ich nichts mehr...

Ygraine: Du siehst mich, Tintagiles? Wo sieht man? Es ist keine Spalte...

Tintagiles: Doch, doch, es ist eine da, aber sie ist so klein!...

Ygraine: Auf welcher Seite? Hier?... Sag', sag'... Ist sie vielleicht da?

Tintagiles: Hier, hier... Hörst du nicht? Ich klopfe...

Ygraine: Hier?

Tintagiles: Höher... aber sie ist so klein!... Man kann keine Nadel hindurchstecken!...

Ygraine: Fürchte dich nicht, ich bin da!...

Tintagiles: O! ich höre, Schwester Ygraine!... Zieh' an! Zieh' an! Du musst ziehen! Sie kommt!... wenn du ein wenig öffnen könntest... ein klein wenig... schau ich bin so klein...

Ygraine: Ich habe keine Nägel mehr, Tintagiles!!! Ich habe gezogen, habe gestossen, hab' geschlagen!... hab' geschlagen!... (Sie schlägt wieder und versucht die unbewegliche Thüre zu schütteln.) Ich habe zwei Fäuste, die todt sind... Weine nicht... Es ist Eisen...

Tintagiles (schluchzt verzweifelt): Du hast nichts, um zu öffnen, Schwester Ygraine?... gar nichts?... und ich könnte hindurch, denn ich bin so klein, so klein... du weisst ja...

Ygraine: Ich habe nichts als meine Lampe, Tintagiles... da! da!.. (Sie schlägt mit ihrer thönernen Lampe, die erlischt und zerbricht, mit heftigen Schlägen an die Pforte.) O!... Alles ist schwarz auf einmal!... Tintagiles, wo bis du? O! höre, höre!... Kannst du nicht von innen öffnen?

Tintagiles: Nein, nein, es ist nichts da... Ich fühle gar nichts... Ich sehe die kleine helle Ritze nicht mehr...

Ygraine: Was hast du denn, Tintagiles? Ich höre fast nicht mehr...

Tintagiles: Schwesterlein, Schwester Ygraine... Es ist nicht mehr möglich...

Ygraine: Was ist, Tintagiles?... Wohin gehst du?...

Tintagiles: Sie ist da!... Ich habe keinen Muth mehr. — Schwester Ygraine, Schwester Ygraine!... Ich fühle sie!...

Ygraine: Wen?... Wen?...

Tintagiles: Ich weiss nicht... Ich sehe nicht... Aber es ist nicht mehr möglich!... Sie... sie fasst mich an der Kehle... Sie hat die Hand an meine Kehle gelegt... O! o! Schwester Ygraine, komm' her...

Ygraine: Ja, ja!...

Tintagiles: Es ist so schwarz!...

Ygraine: Schlage um dich, wehre dich, zerreisse sie!... Hab' keine Angst... Einen Augenblick!... Ich bin da!... Tintagiles? ... Tintagiles! Antworte mir!... Zu Hilfe!... Wo bist du? ... Ich werde dir helfen... umarme mich... durch die Thüre durch... hier... hier...

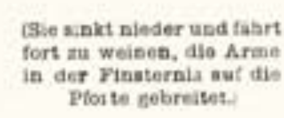
Tintagiles (sehr schwach): Hier... hier!... Schwester Ygraine!...

Ygraine: Hier, hier gebe ich Küsse, du hörst es? Noch! noch!...

Tintagiles (noch schwächer): Ich gebe auch Küsse... Hier... Schwester Ygraine!... Schwester Ygraine!... O!...

(Man hört das Fallen eines kleinen Körpers hinter der eisernen Pforte.)

Ygraine: Tintagiles!... Tintagiles!... Was hast du gethan?... — Gebt ihn zurück! Gebt ihn zurück!... Um Gotteswillen gebt ihn zurück!... Ich höre nichts mehr. — Was macht Ihr mit ihm? Thut ihm nichts zuleide, nicht wahr?... Er ist nur ein armes Kind!... Er widersteht nicht... Seht, seht... ich bin nicht böse... Ich liege auf beiden Knien... Gib ihn uns wieder, ich bitte dich!... Nicht für mich allein, du weisst es... Ich werde alles thun, was man verlangt... Ich bin nicht schlecht, Ihr seht... Ich flehe Euch an mit gefalteten Händen... Ich hatte Unrecht... Ich unterwerfe mich ganz, du sieht es wohl... Ich habe alles verloren, was ich hatte... Bestraft mich anders... Es gibt soviel Dinge, die mich mehr schmerzen könnten... wenn du es liebst, Schmerzen zu bereiten... Du sollst sehen... Aber dieses arme Kind hat nichts gethan... Was ich gesagt habe, ist nicht wahr... aber ich wusste nicht... Ich weiss wohl, Ihr seid sehr gut... Man muss wohl schliesslich verzeihen!.. Er ist so jung, er ist so schön und er ist so klein... Ihr seht, es ist nicht möglich!... Er legt seine kleinen Hände um Euern Hals, seinen kleinen Mund auf Euern Mund; und Gott selbst kann nicht widerstehen... Ihr werdet öffnen, nicht wahr?... Ich verlange fast nichts... Ich soll ihn nur einen Augen blick kriegen, nur einen ganz kleinen Augenblick!... Ich erinnere mich nicht... Du begreifst... Ich hatte nicht Zeit... Es braucht fast nichts, dass er hindurchschlüpft... Es ist nicht schwer... (Langes, unerbittliches Schweigen.) — Ungeheuer!... Ungeheuer!... Ich speie!...

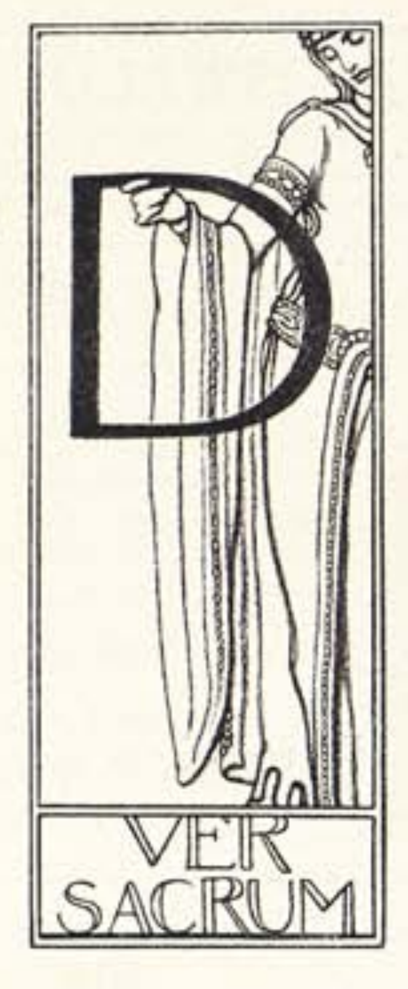


Für V. S. gez. von Fernand Khnopff.

(Sie sinkt nieder und fährt fort zu weinen, die Arme in der Finsternis auf die Pforte gebreitet.)

ENDE.

Für V. S. gez. von Fernand Knopff.



MITTHEILUNGEN D. VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.

ie Vereinigung ist durch den plötzlichen, zu Prag am 1. December erfolgten Tod ihres ordentlichen Mitgliedes LUDEK MAROLD in tiefe Trauer versetzt. Zu Prag am 7. August 1865 geboren, begann er daselbst seine Studien, gieng 1889 nach Paris und wurde dem grossen Publicum durch seine zahlreichen Illustrationen als überaus gewandter Schilderer des eleganten Salonlebens bald bekannt. In letzter Zeit wandte er sich grösseren Aufgaben zu und vollendete erst vor kurzem das Panoramabild der Schlacht bei Lipan. Eben war er mit den Vorstudien für ein grosses, für den Prager Gemeinderathssaal bestimmtes Bild, die Schlacht am weissen Berge darstellend, beschäftigt, als seinem jungen Leben und seinem zu so grossen Erwartungen berechtigenden Schaffen ein so jähes Ende bereitet wurde. Ruhm seinem Andenken!

VOM BÜCHERTISCH.

„Mopsus." Eine Faunskomödia in zwei Aufzügen nach Maler Müllers Idylle von Albrecht M. Bartholdy, mit Musik und Zeichnungen von Wilhelm Volz. (Verlag von J. A. Pecht in Constanz.) Lange genug hat das deutsche Bücherwesen unter der Unsitte gelitten, dass die etwaige zeichnerische Ausstattung eines Werkes als ein nachträglich dem fertiggedruckten Buche angefügtes, eigentlich aber mit demselben in keinem künstlerischen Zusammenhange stehendes Nebending behandelt wurde. Mit Freude ist in dem vorliegenden Werkchen der Versuch zu begrüssen, das Erzeugnis der Druckerpresse selbst als künstlerisch verwertbares Element zu betrachten und den Band vom Titelblatt bis zur Schlussvignette einem einheitlichen decorativen Gedanken zu unterwerfen. V. S.



Fernand Knopff — Die Stunde. — Mit Erlaubnis des „Magazine of art."



FERNAND KHNOPFF.

VER SACRUM

ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KUENSTLER OSTERREICHS
JÄHRL. 12 HEFTE
IM ABONN. 18 KR. 15 M
VERLAG GERLACH & SCHENK WIEN



SONDERHEFT

·PREIS KR.·2·

GERLACH & SCHENK, Verlag für Kunstgewerbe,
WIEN, VI/1, Mariahilferstrasse 51.

VER SACRUM
ist das OFFICIELLE ORGAN der VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS und wird HERAUSGEGEBEN VON DERSELBEN.

LITERARISCHER BEIRATH: Hermann Bahr, Schriftsteller, und Dr. Max Eugen Burckhard.

Für die Redaction verantwortlich: Alfred Roller, akadem. Maler, III., Rennweg 33.

REDACTIONSLOCAL: IV., HECHTENGASSE 1. (Sprechstunden: Jeden Mittwoch u. Samstag 5 bis 6 Uhr.)

ZUSCHRIFTEN für den ANZEIGETHEIL an: HAASENSTEIN & VOGLER (OTTO MAASS), I., WALLFISCHGASSE 10.

Clichés von Angerer & Göschl, XVI/1.

Druck von Philipp & Kramer, VI/1, Barnabitengasse 7 und 7a.

SÄMMTLICH IN WIEN.

VER SACRUM
erscheint ab Jänner 1898 jährlich in 12 Monatsheften, einschliesslich von Ausstellungsheften, je 24—30 Seiten stark, im Formate von 28½ : 30 cm., in Buch- und Farbendruck, auf feinstem Kunstdruckpapier.

Jahresabonnement . . . . Kr 18.— = M. 15.—
Preis des einzelnen Heftes . . . . . . „ 2.— = „ 1.67

ABONNEMENTS NEHMEN ALLE BUCH- UND KUNSTHANDLUNGEN ENTGEGEN.

Gegen vorherige Einsendung des Betrages kann die Kunstzeitschrift auch direct von der Verlagshandlung (Gerlach & Schenk) bezogen werden. Letztere liefert nach allen Orten in Oesterreich-Ungarn franco unter Kreuzband. Nach den anderen Ländern erfolgt Portoberechnung.

Verlag und Administration:
GERLACH & SCHENK, Wien, VI/1, Mariahilferstr. 51, wohin alle die Expedition betreffenden Zuschriften erbeten werden.

INHALTSVERZEICHNIS.



Stanisław Wyspiański. Studie.

II. AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.



Nr. 76. GUSTAV KLIMT.
≡ PALLAS ATHENE. ≡



LUDW. SIGMUNDT.
Nr. 69. ≡ ALTSTADT. ≡

ZWEITE AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.



Gustav Gurschner. Nr. 20b.
≡ Muschelschale m. Hexe. ≡

Im eigenen Hause, — das ist das bedeutsame Ereignis dieser Ausstellung, die mit dem neuen Heim zugleich am 10. November eröffnet wurde. Die Secession unter Dach und Fach, — man mag diese Thatsache als ehrlichen Arbeitserfolg, als Zeichen der Zeit oder wie immer sonst würdigen, sie ist jedenfalls ein tröstlicher Beweis, dass die Kunststadt Wien anfängt, sich wiederzufinden, und dass sie sich gewissermassen sputet, die Zeit einzuholen. Das Haus selbst war natürlich diesmal das Ausstellungsobject par excellence. Es war von allen Stürmen der öffentlichen Meinung umtobt, aber wir dürfen das Erfreuliche aussprechen, dass es nach so vielen Wochen des Kampfes fester steht, als vorher. Es hat das in der Kunst so legitimistische Wien bereits soviel wie gewonnen. Sehr bezeichnend ist es, dass gerade jetzt in diesem neuen Hause Otto Wagners geistvolles Project für eine neue Akademie der bildenden Künste ausgestellt ist. Ein Bild der Zukunft, das die Bürgschaften einer modernen österreichischen Kunst enthält. Irgendwo in den grünen Aussentheilen der Kaiserstadt soll die gewaltige Anlage erstehen, ein Pavillonsystem, in dem das eine das andere nicht stören kann und alle neuen Bedingungen und Behelfe selbst für die Specialitäten der modernen Kunstübung gegeben sind. Der originelle Mittelbau, in monumentalem Granit mit reichem Kupferschmuck, hier aber als reizendes Modell in weissem Ahorn und Goldbronze ausgestellt, hat ebensoviel Aufsehen als Beifall erregt.

Wir können hier natürlich nur aus sehr hoher Vogelperspective auf das Gesammtbild der Ausstellung niederschauen. Sie ist rund 240 Nummern stark und entspricht völlig dem Programm der Secession: Betonung des künstlerischen Moments, Hebung des Niveaus, Freiheit des Wettstrebens, auch zwischen In- und Ausland. Eine Reihe der grössten Künstler des Westens ist in ihr vollwichtig vertreten und die einheimische Kunst reiht sich ihnen wür-

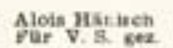




LUDWIG DILL. NR. 85. ≡ EIN ALTWASSER DER AMPER. ≡

OTHMAR SCHIMKOWITZ. ═ ASCHENSCHALE. ═




Alois Hänisch
Für V. S. gez.

dig an, sowohl mit einzelnen Kraftproben, als auch hinsichtlich der Höhe und Richtung des allgemeinen Wollens. Auch wichtige neue Bekanntschaften werden dem Publicum vermittelt. So ist Anders Zorn ein eigenes Gemach eingeräumt, wo er mit grossen und kleinen Bildern, nebst einer Folge seiner reizvollen Radierungen sich mit den Wienern abfinden kann. Die radierten Blätter waren auch rasch vergriffen, die Bilder kämpfen sich langsam durch. So namentlich das hochmoderne Abendbild „Auf dem Eise", mit seiner unvergleichlich empfundenen und gegebenen Nachtluft und der so überraschend auf dem Augenblick ertappten Eisläuferin im Vordergrunde. Aber ein gewaltiger Respect geht doch davon aus und zuletzt wird man dieses Meisterwerk bewundern, wie schon jetzt das grosse Pariser Damenbildnis mit der tiefdunklen Tonscala, an der einst Munkácsy gescheitert ist. Neu ist hier auch die nervige Eleganz des jungen Pariser Meisters Antonio de la Gandara, dessen Soiréebildnis der schönen Madame Gautereau eine Pariser „Dame in Weiss" vom reinsten Wasser ist. Seine hübschen Parkbildchen, Stillleben u. s. w. schliessen sich als Arabesken an. Unter der Gruppe, die man die Whistlerianer nennen könnte und die sich mit Damenbildnissen von allen malerischen Feinheiten eingefunden haben, erscheint jetzt neben Robert Brough und dem abermals höchst erfolgreichen John W. Alexander, neben John Lavery und E. A. Walton, der Londoner August Nevin du Mont, dessen schöne Dame in Grau und Rosa wie ein wahrer Salonschmetterling gegeben ist und den Künstler sofort beliebt gemacht hat. Unser Landsmann Julius v. Kollmann in Paris hat mit einem reizend japanisierenden Damenporträt ähnlich durchgegriffen.


Gustav Klimt.
Porträtstudie.

Die beiden Hauptbilder der Ausstellung sind aber Fritz v. Uhdes Abendmahl und Henri Martins „Dem Abgrund zu". Uhde ist in seiner wunderbaren Scene zu seinen Anfängen zurückgekehrt, wo die Poesie von Luft und Licht sein Hauptthema war. In den letzten Jahren war er mehr von dem Streben beherrscht, das grosse Figurenbild im Sinne der alten Meister plastisch zu gestalten. Das Abendmahlbild ist wohl sein Hauptwerk. Er verleiht der Innenbeleuchtung durch eine



EUG. JETTEL. NR. 23. HOLLÄNDISCHE WINDMÜHLE.

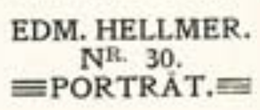


GUSTAV GURSCHNER. NR. 207. ELEKTRISCHER LEUCHTER.



WILHELM BERNATZIK. NR. 53. DER MÄRCHENSEE.





EDM. HELLMER. NR. 30. PORTRÄT.

Studie von A Hänisch.



ärmliche Dochtlampe eine unendlich wohlige Wärme, indem er im Hintergrunde durch ein viereckiges Fenster den Blick in die kaltegraue Abenddämmerung der Aussenwelt fallen lässt. Dieses geniale Fenster, wie man fast sagen möchte, ist die malerische Pointe des Bildes. Dazu kommt ein ganz wundersames Spiel der Schatten, das diese arme Stube zu einer wahren Zaubergrotte macht. Wie in Zorns Eisbild ist in Uhdes Stubenbild das Unsichtbare, Ungreifbare, Flüchtige mit aller suggestiven Kraft sinnenfällig gemacht. Darin liegt schon von selbst eine Art natürlicher Mystik, eine „weisse Magie“ gleichsam. Es findet sich ein geistiges, heiliges Element ein, das religiöse Bild wird wieder möglich durch Mittel unserer Zeit. In der That sind auch die Figuren Uhdes von echter Andacht erfüllt; zum erstenmale wieder seit langer Zeit widerlegt sich die



Studie von A. Hänisch.

Meinung, als gäbe es keine heilige Historie mehr. Henri Martins Riesen-Allegorie: „Vers l'abime" ist weltbekannt. Hinter einem dämonisch geflügelten Weibe her drängt sich die bunte Menge der Sterblichen Hals über Kopf die schiefe Ebene hinab, die dem Abgrunde zuführt. Der Künstler hat die speculative Kühle des Allegorischen ganz in eine mächtige Farbenvision aufzulösen gewusst. Wie bei Uhde das Heilige, wird bei ihm das Allegorische wieder möglich, weil er es von der Farbe her fasst; die Farbe aber ist in der Malerei allmächtig, sie kann dem Beschauer alles einreden, ihn zu allem bekehren. Der malerische Gehalt und das malerische Verfahren sind ja schliesslich der eigentliche Sinn

der Leistung, ihr sinnlicher Sinn. Interessant ist es, dass Martin in diesem Bilde seinen Pointillismus stark geändert hat. Es sieht nicht mehr so senkrecht gestreift aus wie andere grosse Bilder seiner letzten Jahre, z. B. Dante, die Troubadours u. A., an denen die Farbe flüssig niederzutriefen schien. Er hat mit dieser Manier schon einigen Schaden angerichtet, aber nun ist er selber den Nachahmern entschlüpft. Mit diesen beiden Namen darf wohl Gari Melchers zusammen genannt werden, dessen „heilige Gudula" gleichfalls das Wunder wirkt, durch die Farbe wieder an das Heilige glauben zu lassen.

Noch andere Hauptmeister des Westens sind mit Bildern erster Stärke vertreten. Nennen wir Fritz Thaulows herrlichen „Kohlenladeplatz in Dieppe", Israels' sichtlich von Salzluft durchdrungenen „Meerarbeiter", die höchst anziehende Serie Fernand Khnopffs, darunter das Bild: „Weihrauch", dessen unauflösliches Räthsel mit so vollendeter Meisterschaft der Zeichnung und Tönung gegeben ist. Dann die Pariser: Albert Besnards „Pferdemarkt" (in Abbeville) mit seiner feurigen Farbenglut, Rolls zart gestimmtes Bild einer leidenden Frau im Krankenstuhl und seinem grünen „Tannenwald", von dem eine so prächtige Tapetenwirkung ausgeht, die feinen Stimmungslandschaften von René Billotte, Pierre Lagarde, Léon Lhermitte, E. R. Ménard, die drastische Circusstudie von Lucian Simon, die pikanten Weiblichkeiten von Armand Berton. Unter den Engländern ist Henry Muhrmann mit seiner gewaltig aufgerührten Themsenatur nicht zu vergessen. Unser Londoner Landsmann Sauter hat das Publicum besonders durch seine „Ordination bei Pfarrer Kneipp" und ein Porträt Hans Richters angeregt; er ist jetzt bei Tizian zu Gaste und sucht dessen Farbenweise zu modernisieren.

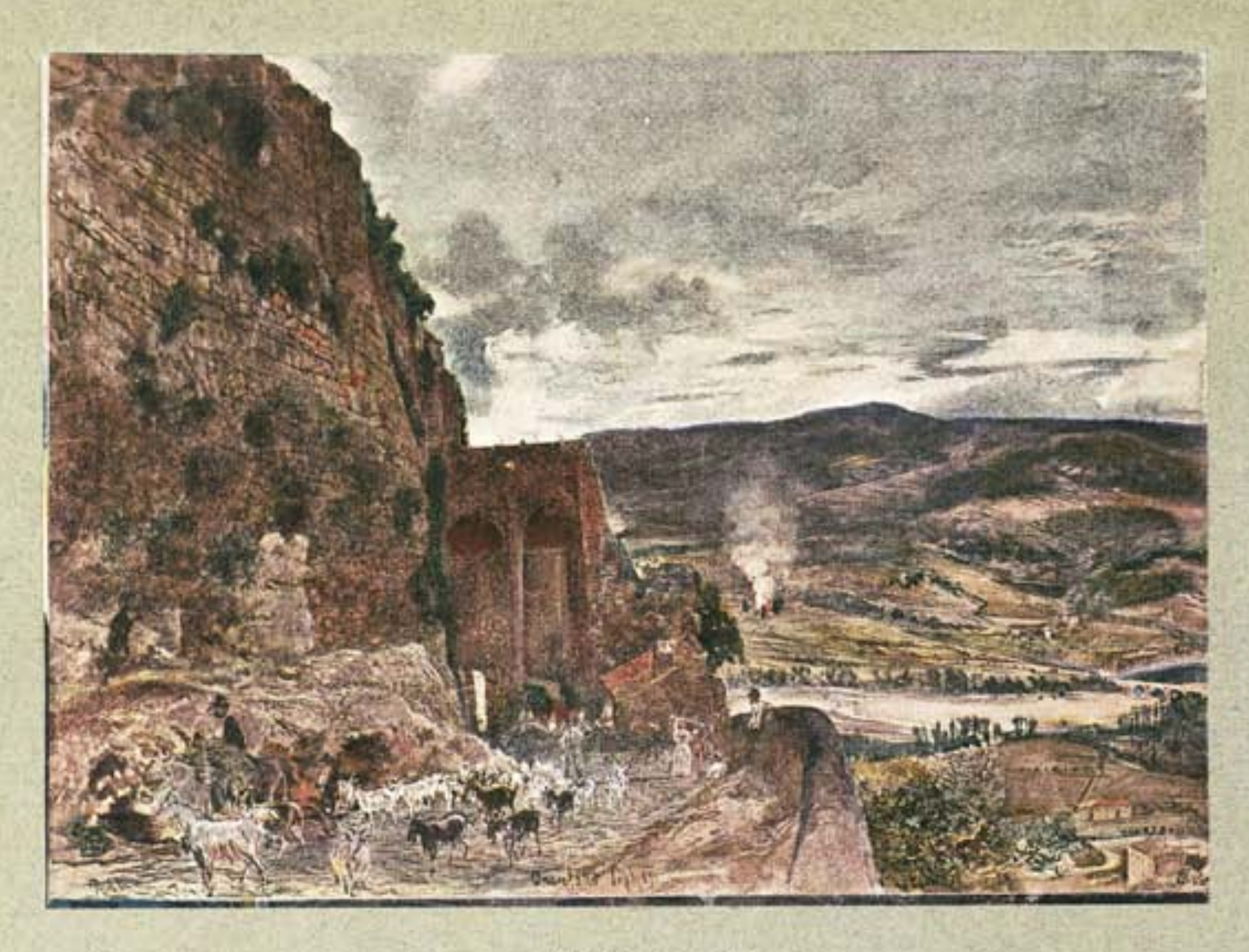
Unter den deutschen Beiträgen findet sich gleichfalls noch manches Erfreuliche. München hat eine Menge Anziehendes geschickt. Wir sehen da Heinrich Zügels racevolle Thierbilder, darunter jene Schafherde, die vor dem Eisenbahnzug Halt macht.



Alf. Mucha. Studie.



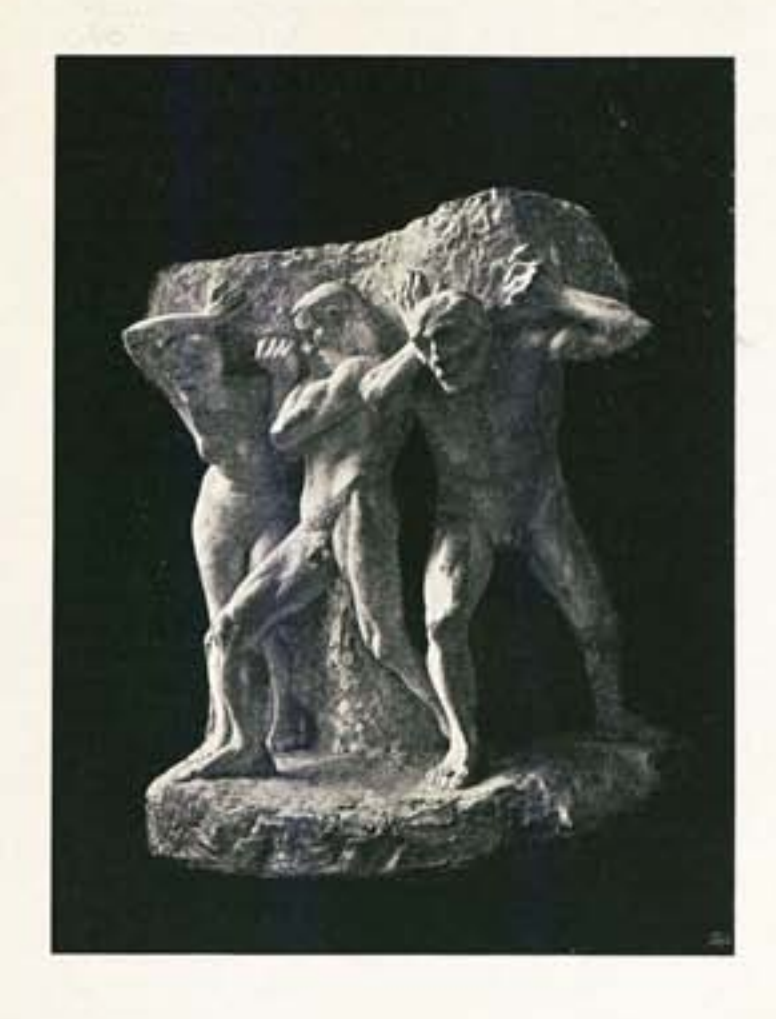
NR. 246. RUDOLF BACHER.
≡ GÜRTELSCHNALLE. ≡
BRONZE.



RUDOLF v. ALT.
≡ ORVIETO. ≡



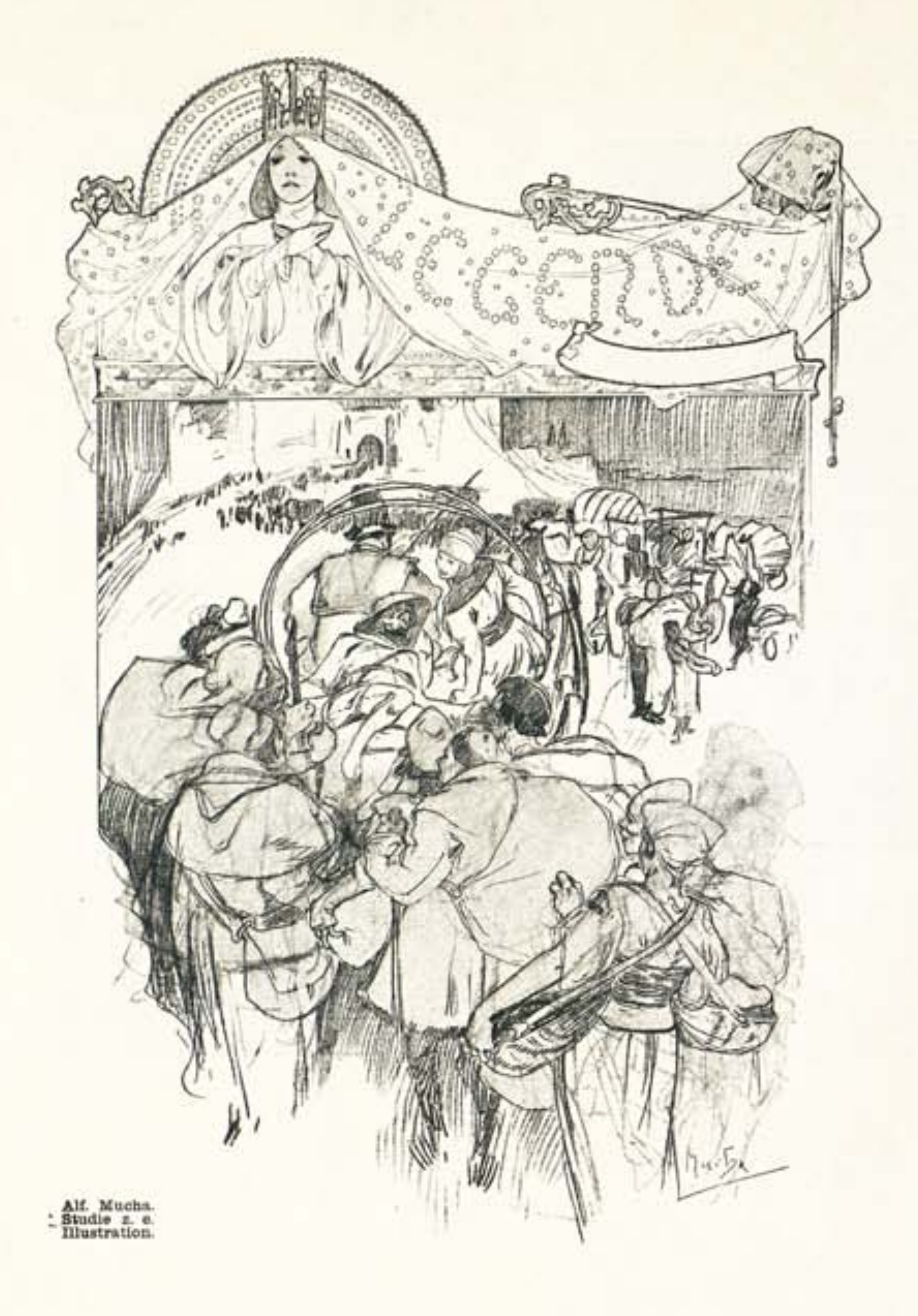
J. V. KRÄMER.



WACLAW SZIMANOWSKI.
NR 67. SKIZZE.



OTTO FRIEDRICH.
NR. 17. STUDIE.

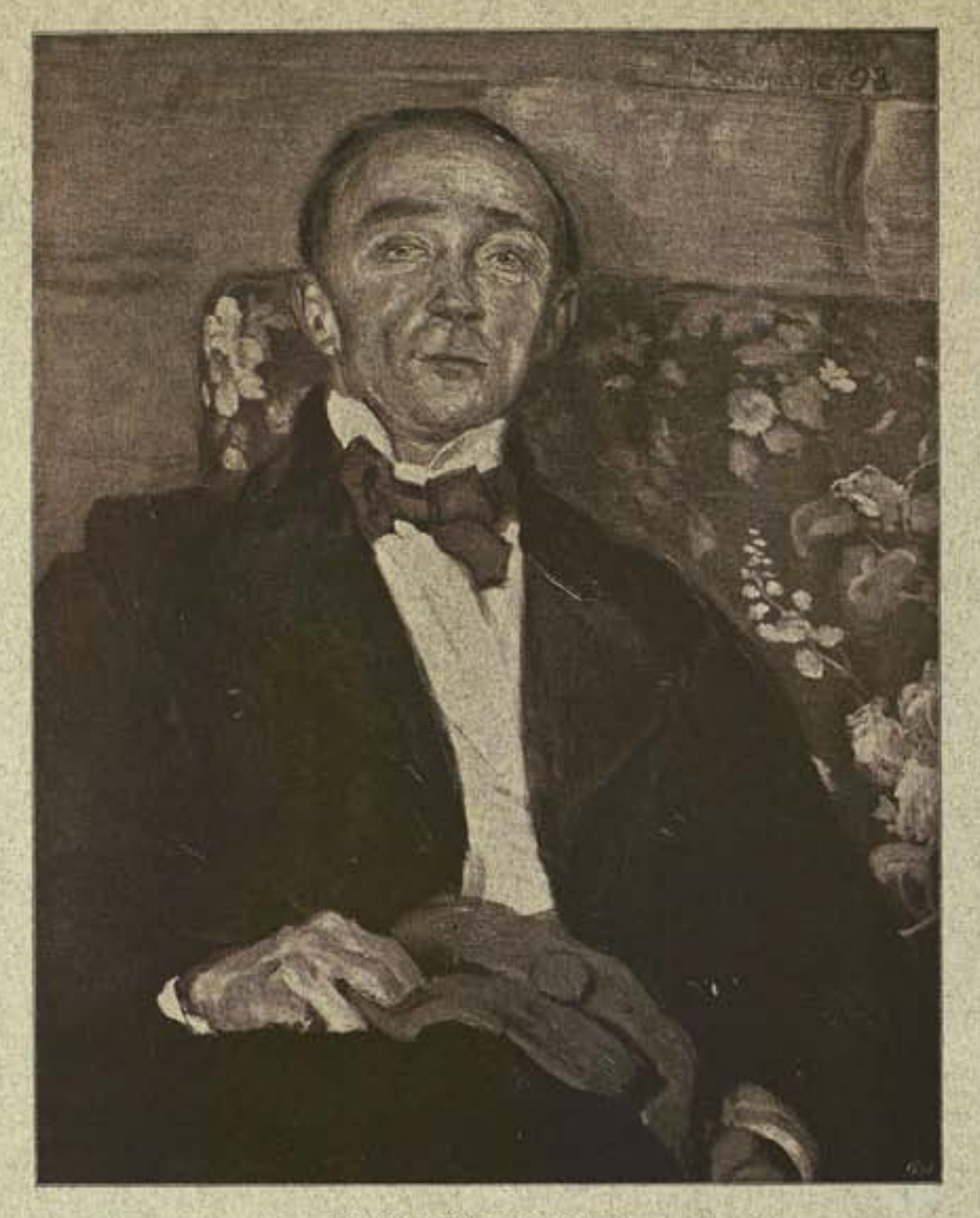


Alf. Mucha.
Studie z. e.
Illustration.

Er ist in Licht und Farbe so robust wie je. Die neueren Bilder von Max Slevogt zeigen sein Ausgähren sehr fortgeschritten und haben doch nichts an Kraft eingebüsst. Auch Julius Exter klärt sich an seinem Farbenproblem. Hans v. Bartels hat sich nachgerade in eine unverrückbare Sicherheit hineingearbeitet, während Ludwig Dill, der rastlose Sucher, jetzt aus den heimischen Dämmerungen die feinsten Dinge heraustastet; in Adolf Hölzel findet er darin talentvolle Nachfolge. Alfred v. Schrötter hat auch einen starken Sinn für dergleichen. Eine angenehme Überraschung sind die kerngesunden Bilder und Studien Alois Hänischs, der mit einer an die stärksten Schotten erinnernden Energie auf die Farbe der Natur losgeht und sie mit unumwundener Frische hinzusetzen wagt. Auch Wilhelm Voltz überrascht in einer grossen Grablegung mit der starken und ernsten Farbenhaltung, die er durch den Gegensatz zu einer hell lodernden Fackel erzielt. Von Berlin haben Dettmann und Skarbina stark gestimmte Farbenscenen gesandt, von



N^R. 16. ERNST STÖHR.
DAS WEIB.



NR. 52. JOSEF MEHOFFER.
PORTRÄT.

PORTRÄTSTUDIE.
GUSTAV KLIMT.



den Worpswedern ist Fritz Mackensen nachdrücklich vertreten, sowohl durch sein Abendbild mit einem Heuschiff, als auch namentlich durch eine „trauernde Familie“ am Sarge eines Kindes, ein Bild voll herber Kraft und einer Aufrichtigkeit, die nicht schmeicheln kann noch will.

Über unsere einheimische Malerei brauchen wir uns an dieser Stelle nicht auszulassen. Immerhin dürfen wir unsere Freude ausdrücken an der unversieglichen Frische, die uns Jahr um Jahr aus Rudolf von Alts Malereien entgegenweht. Und mit welcher Bescheidenheit gibt er unglaubliche Dinge, wie jene beiden Pflanzenstudien aus Gastein, die uns in aller Schlichtheit so lebenwimmelnd ansehen. Auch auf die Leistungen unserer Polen dürfen wir wohl mit einem



JOSEF MEHOFFER. NR. 36.
DAS GESPRÄCH.



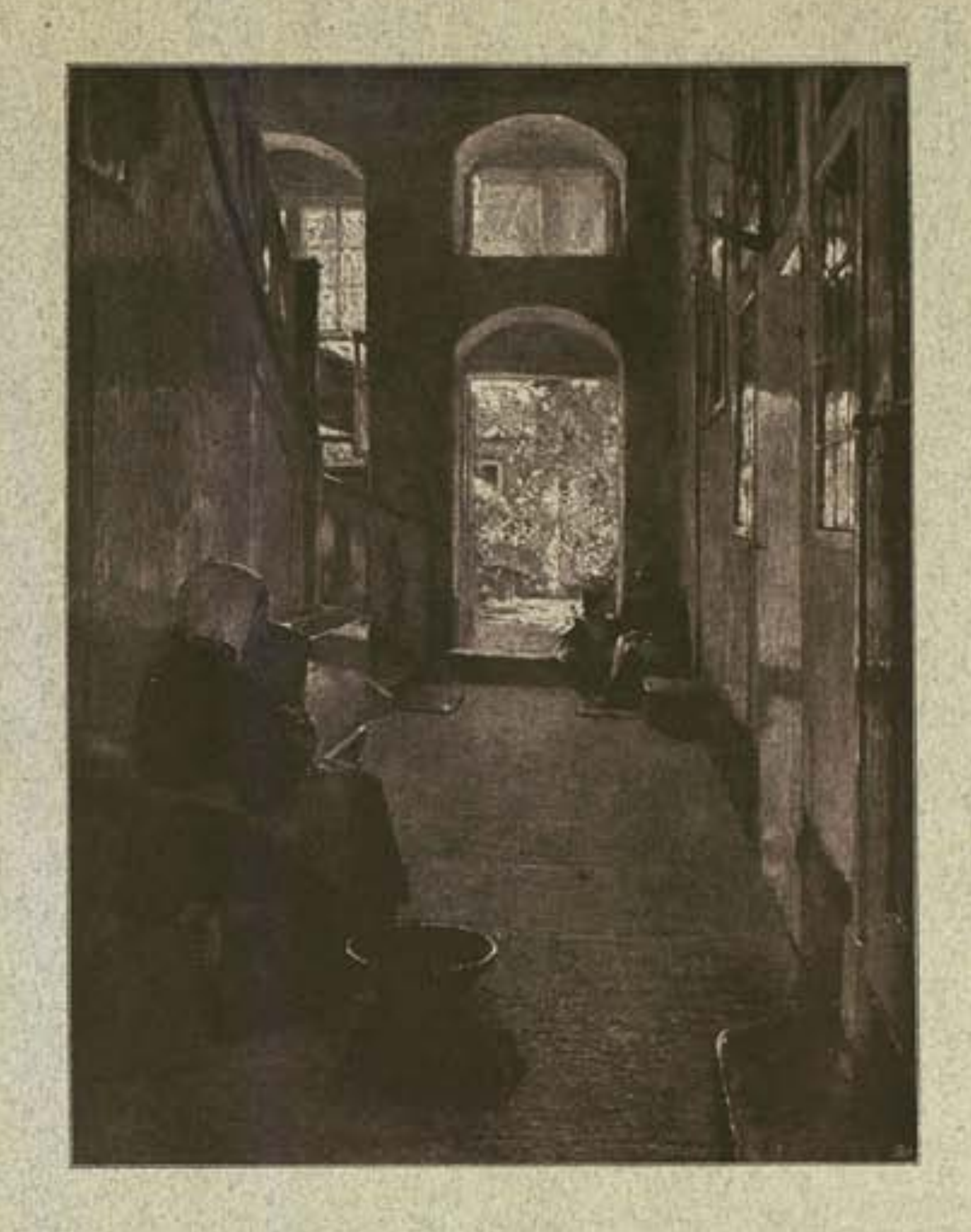
JOSEF ENGELHART. NR. e.
≡ DIE SCHLAFENDEN. ≡

Felician Freiherr v. Myrbach. Nr. 200 ≡ Oberösterreichischer Baumgarten. ≡



Worte hinweisen. Und vielleicht noch auf den Sturm von Meinungen, der durch Gustav Klimts „Pallas Athena" entfesselt wurde. Es fällt uns nicht ein, hier zu vertheidigen oder gar zu loben; freuen wir uns, dass die Wiener wieder so weit sind, wegen eines Bildes in Hitze zu gerathen.

Auch der plastische und kunstgewerbliche Theil der Ausstellung, obgleich er nicht auf das Viele ausgeht, bietet mancherlei Wertvolles. Erwähnen wir zuerst die grosse Merkwürdigkeit, dass eine Stickerei (!), eine weibliche Handarbeit (!!) ein Aufsehen erregt hat, das für Wien und die Wiener ganz neu ist. Es ist dies Helene de Rudders (Brüssel) grosses Triptychon „Die drei Parzen", nach eigenem Entwurf in Flachstickerei und Application ausgeführt. Dieses decorative Meisterstück von ganz persönlichem Charakter ist sogar alsbald verkauft worden. Mit Genugthuung erwähnen wir auch, dass George Gardet, der geniale Pariser Thierplastiker, hier sofort durchgegriffen



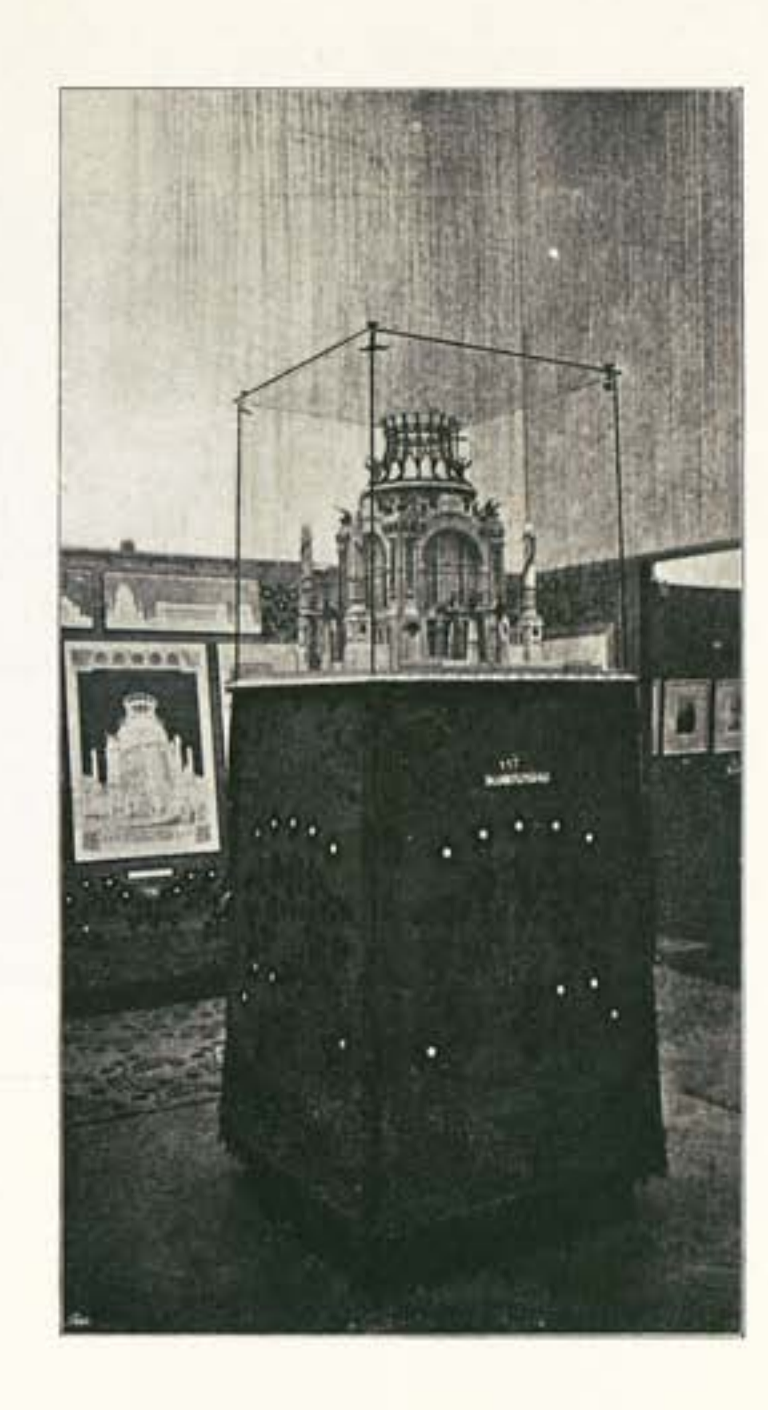
NR. 91. KARL MOLL.
≡ FLUR IN DANZIG. ≡



NR. 243. ADOLF BÖHM.
≡ SCHREIBMAPPE IN
LEDERINTARSIA. ≡



JULIUS VON KOLLMANN. NR. 72.
PORTRÄT DER FRAU D.



OTTO WAGNER. NR. 117. STUDIE FÜR EINE NEUE K. K. AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE.



JOHANN V. KRÄMER.
NR. 126. RATHHAUS
ZU BREMEN.



CONSTANTIN LASZEZKA.
NR. 101. ≡ PORTRÄTBÜSTE
DES POETEN LIDER. ≡



FRITZ v. UHDE. NR. 79. ≡ BILDNIS EINES ALTEN MANNES. ≡

Ecke aus dem Kunstgewerbezimmer der II. Ausstellung.



hat. In seiner Panthergruppe haben die Wiener eines seiner Meisterwerke kennen gelernt, das in Lebensgrösse und panthermässig geflecktem Marmor den Luxembourg schmückt. Vallgren Mann und Frau erfreuen wieder durch ihre geschmeidige Kleinkunst, doch geht Ville Vallgren diesmal auch ins Grosse oder doch Grössere: seine Statue „Der Stolz", in jener so weich niederfliessenden Gewandung, hat den verdienten Anklang gefunden. Die kleinen Bronzen und Grès des vielseitigen Henry Nocq, sowie der geistreiche „Waschbrunnen" und die grosse „Serpentinöse" Carabins, die Zinnsachen (und sogar ein Marmorkopf Johannes des Täufers) von Jean Baffier u. s. w. waren ebenso willkommen wie ihre Sendungen im Frühjahr. Alle diese liebenswürdigen Künstler, deren einige in Wien noch vor wenigen Monaten nicht einmal dem Namen nach bekannt waren, sind heute hier gern gesehene und sogar eifrig gekaufte Stammgäste. Darin drückt sich eine Hebung des allgemeinen Kunstinteresses aus, die augenscheinlich zu wertvollen Fortschritten führen wird. LUDWIG HEVESI.
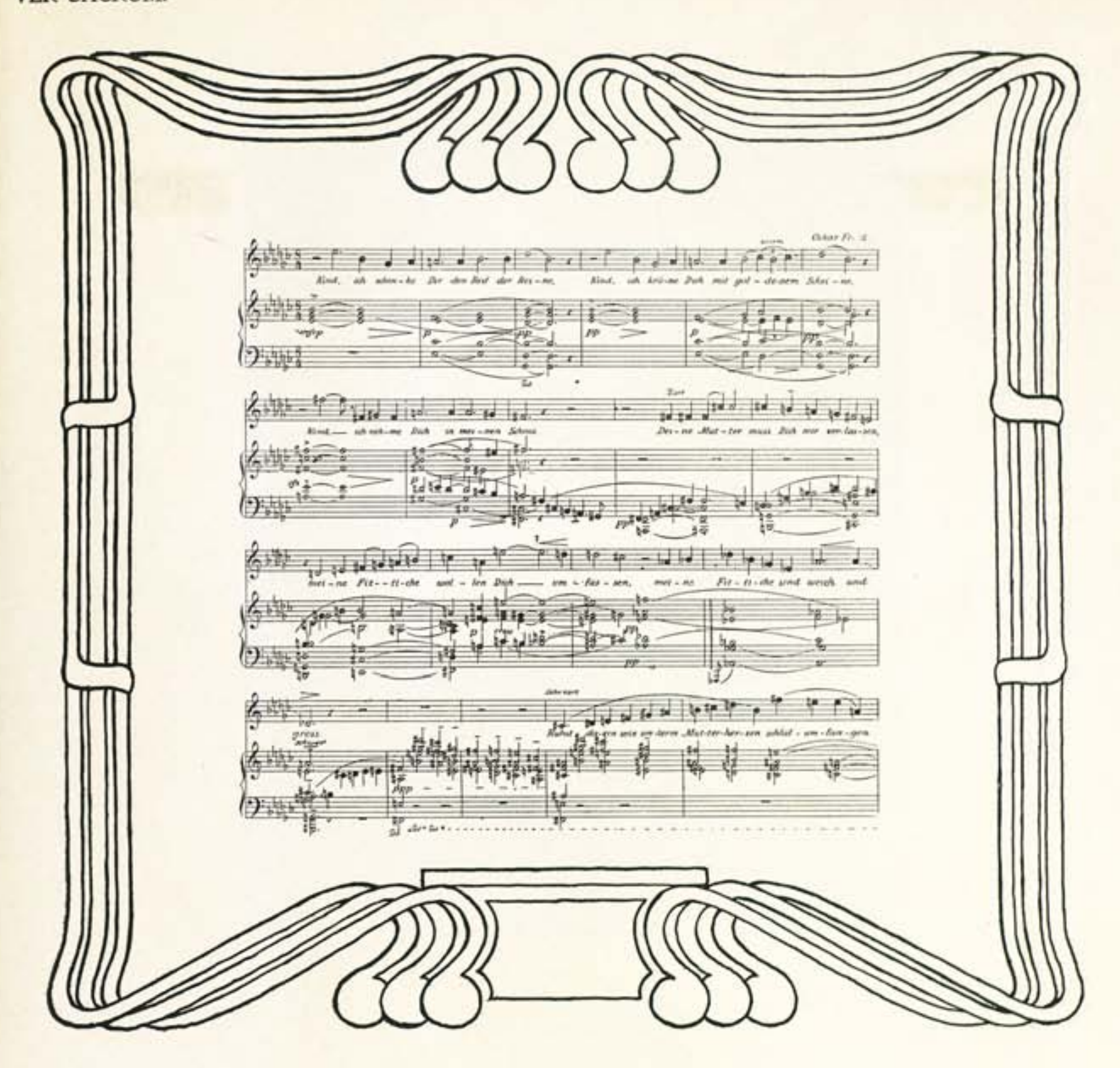


G. Gurschner. Nr. 192 Thürklopfer.
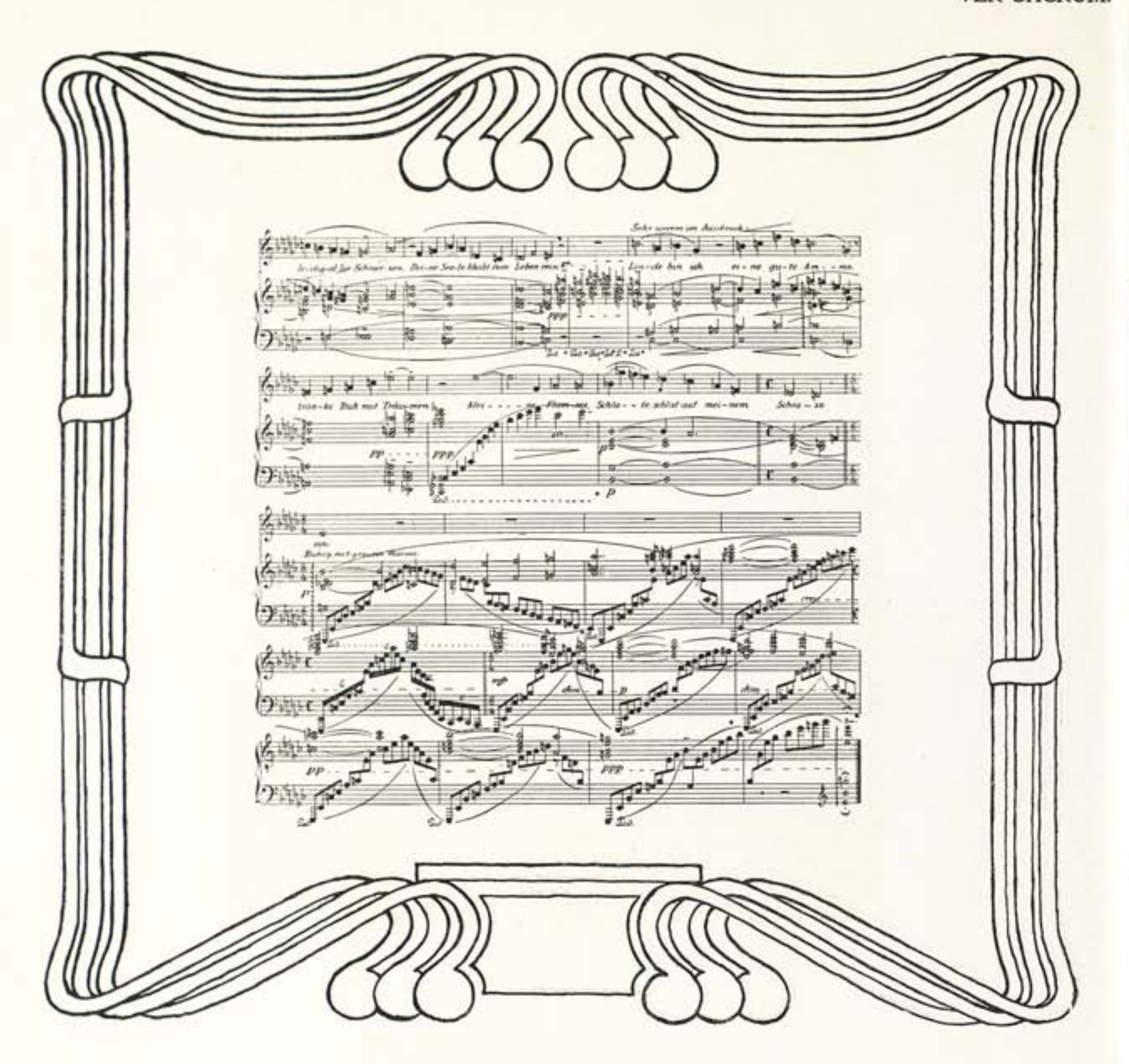


MAXIMILIAN LENZ.
RINGSTRASSENSCENE.



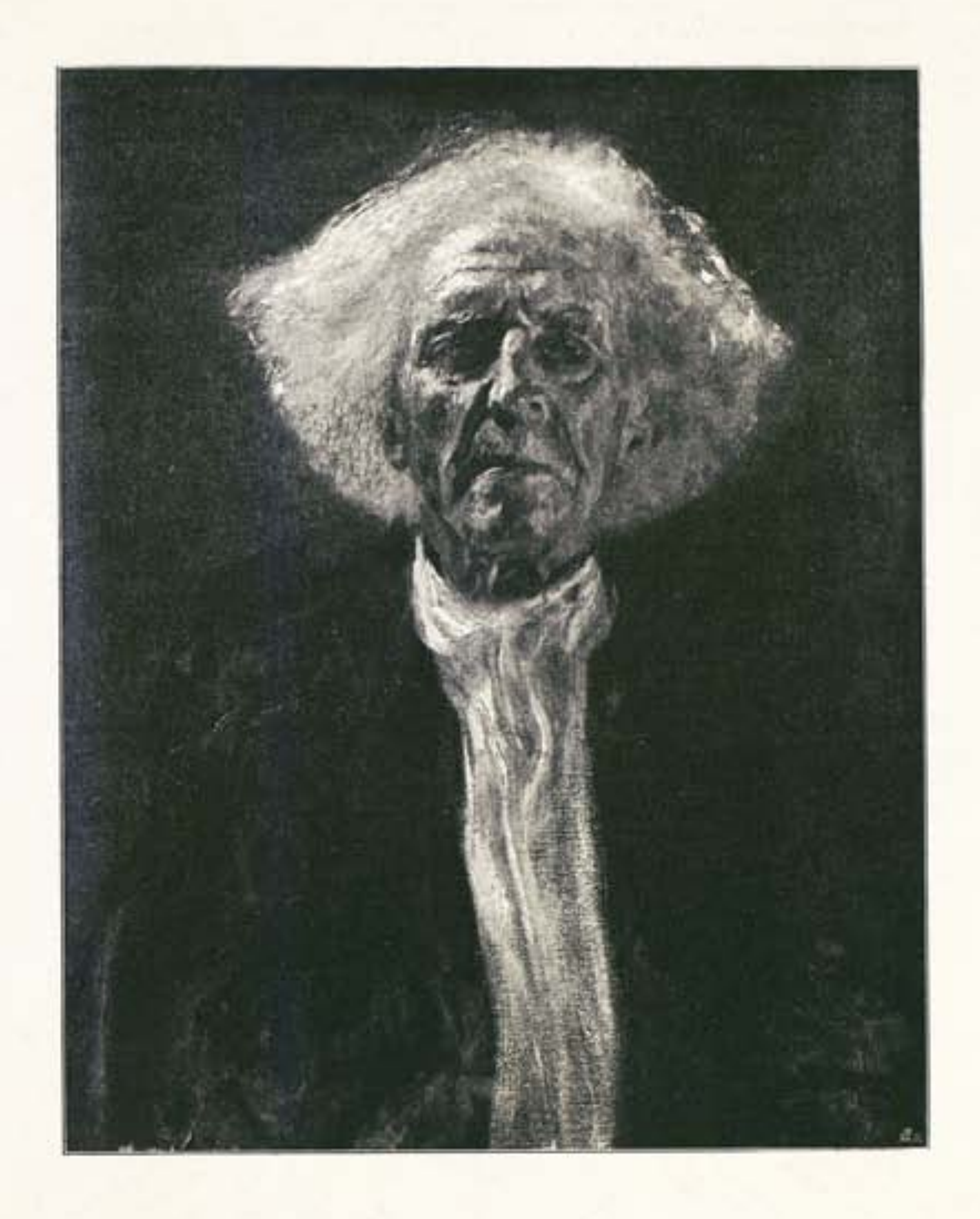
STUDIE VON
I. V. KRÄMER.



Umrahmung von Peter Behrens.
≡ Der Tod krönt die Unschuld. ≡
Gedicht von Otto Bierbaum. Lied
von Oskar Fried.



Umrahmung v.
Peter Behrens.



GUSTAV KLIMT.
≡DER BLINDE.≡

VORSICHT.

Von JAROSLAV VRCHLICKY.

Autorisierte Übersetzung von ALOIS E. TLUČHOŘ.

Erst unlängst traf in einer mich der Gassen
Ein Redacteur ≡ ich glaub' ≡ ein guter Mann,
Vielleicht war's ein Verleger, und gelassen
Er ohneweiters dies Gespräch begann:

Nicht schlecht macht im Journale sich zuzeiten
Inmitten von Novellen ein Gedicht,
Wenn auch zum Lesen nicht, doch weil von weitem
Der Strophenbau hübsch in die Augen sticht.

Besonders so am End' zu füllen leere Spalten,
Thut oft den besten Dienst die Poesie;
Ich hab' von jeher viel darauf gehalten,
Und an Autoren fehlte es mir nie.

Doch muss man trachten, sie nicht zu verwöhnen
Durchs Honorar und allzugrosse Gunst,
Fein auf die Finger schau'n den Musensöhnen
Und stets im Zaume halten ihre Kunst.

Der Musengaul mag sich von Häcksel nähren
In uns'rer Zeit moderner Industrie;
Wer fragt heut' nach der Lyrik Lust und Zähren?
Belanglos ist für uns die Poesie."

Einst hätt' ich wohl entgegnet ihm die Worte:
„Sie täuschen sich, mein Herr, dass dem so sei:
Die wahre Poesie gleicht einem Gnadenhorte,
Sie macht den Geist der Menschheit stark und frei!

Streut ihre Gaben aus mit vollen Händen,
Lasst ihren Strom hinwogen ungehemmt,
Ein Tempel sei sie, wo sich fröhlich fänden
Die Müden all, von keiner Last beklemmt.

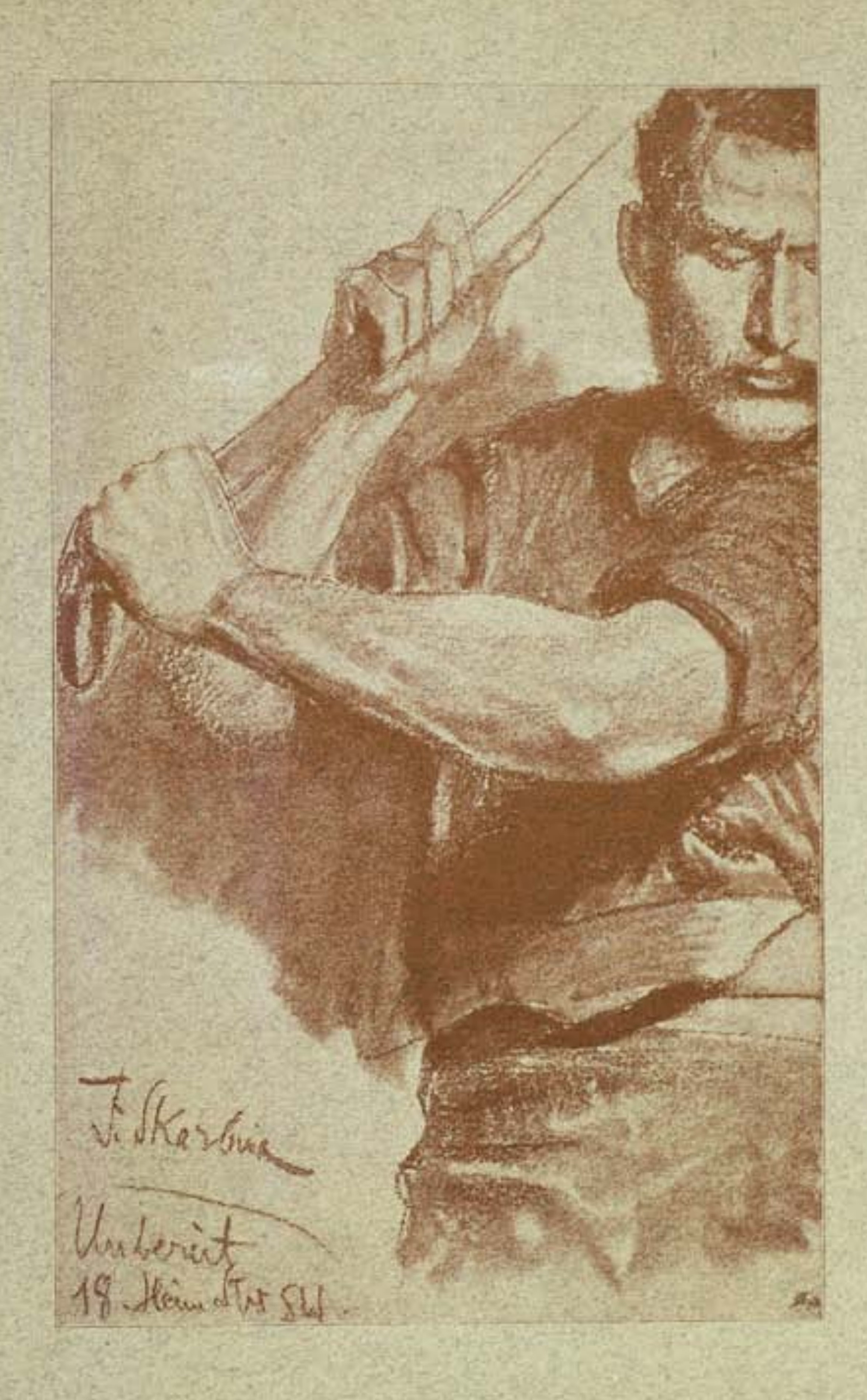
In Goldschnitt nicht, und nicht im Prachteinbande,
Gebt lieber sie umsonst und gebt sie schlicht,
In ihr ist Leben, das der Knechtschaft Bande,
In ihr ist Freiheit, die das Joch zerbricht.

O, gebt sie nur, wo jemand euch begegnet,
Der Lebensfreude Thau, das Ideal,
Gebt sie wie Christus, der das Brot gesegnet
Und Tausenden zu spenden es befahl." ≡

Das hätt' ich einst gesagt, in fernen Tagen ≡
≡ Mein Herz, die Zeiten brannten es mir wund ≡
Und was in mir mag blüh'n und Früchte tragen,
Birgt Eifersucht auf meiner Seele Grund.

D'rum sprach apathisch ich mit leichtem Gähnen
Und drehte eine Cigarette mir aufs neu:
„Sie haben Recht, mein Herr, dies zu erwähnen,
Wozu denn ≡ Perlen werfen vor die . . . ."

Leopold Kainradl. Vignette.



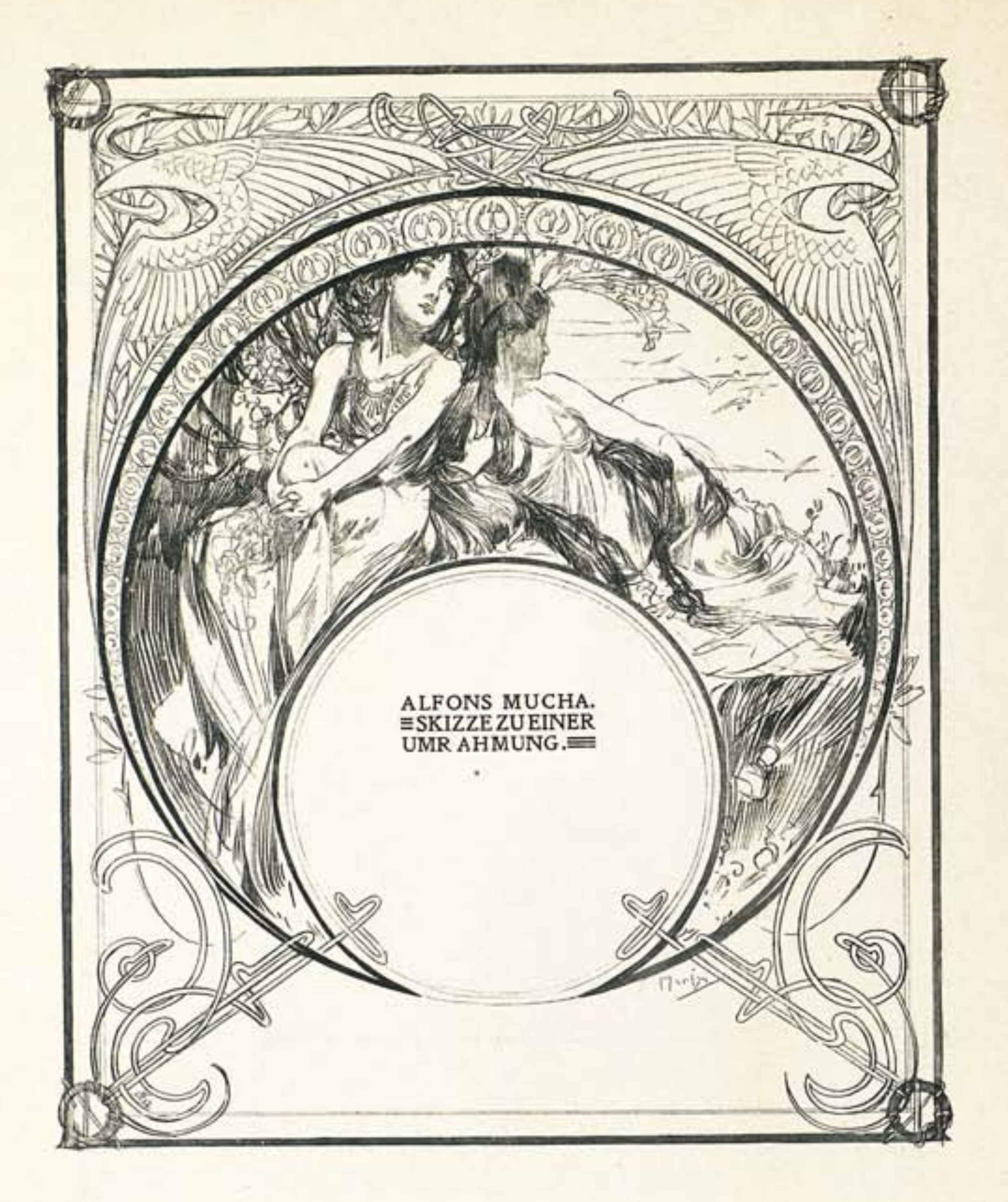
FRANZ SKARBINA.
STUDIE.

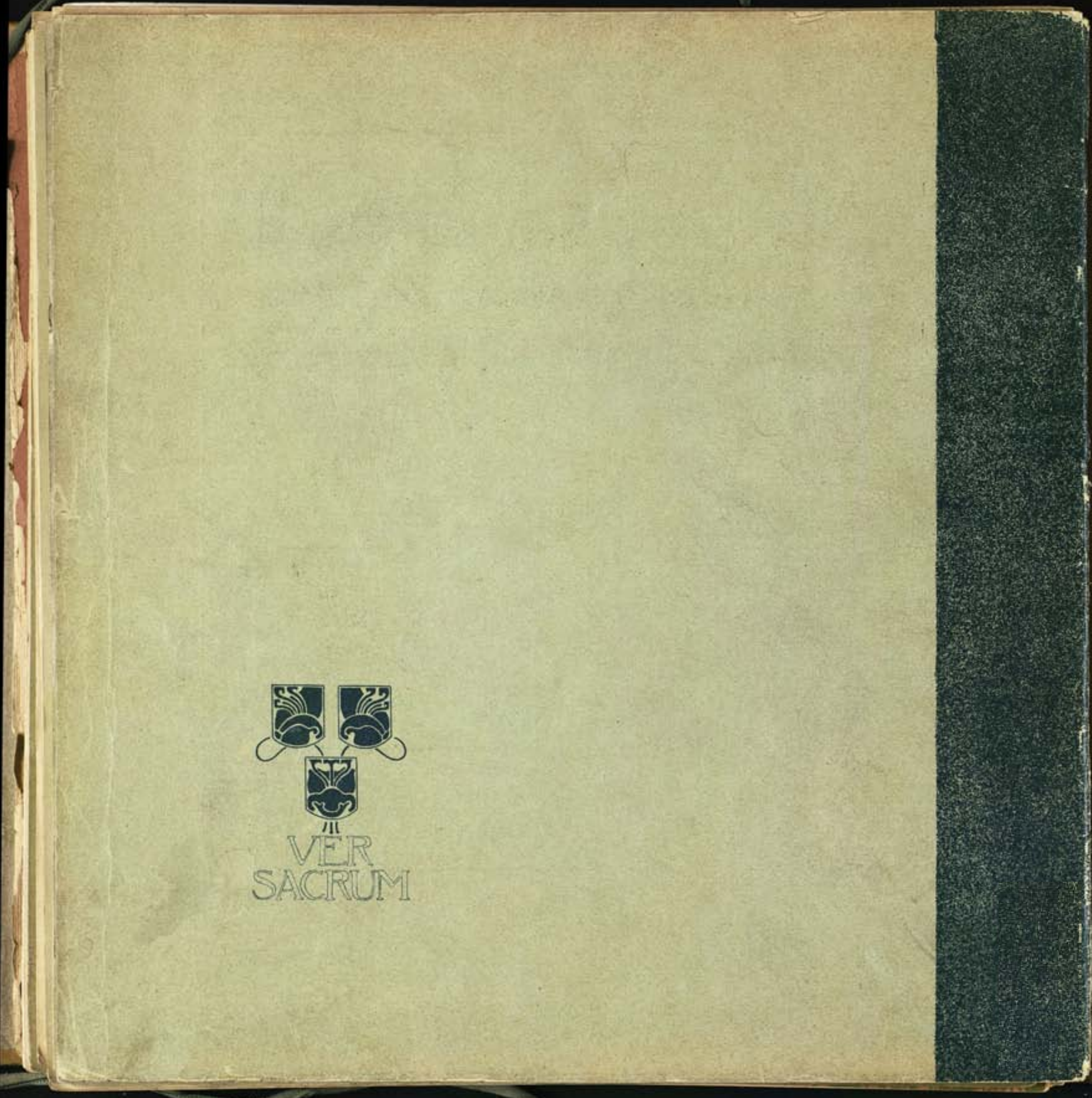


ADOLF BÖHM.
HEILIGER
FRÜHLING.



RUDOLF VON ALT.
STIEGENHAUS
IN MARBURG.


ALFONS MUCHA.
SKIZZE ZU EINER
UMRAHMUNG.


VER
SACRUM

